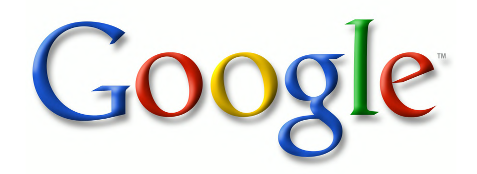


Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,
Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Sechster Band.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1871.

Inhaltsverzeichniß des VI. Bandes.

Text.

Kunstliteratur:

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Stiche und Radirungen.

Holzschnitte.

1. Porträts von Künstlern und Kunstgelehrten.

2. Kunstwerke *).

3. Vignetten, Initialen, Randleisten.

*) Die mit † bezeichneten Holzschnitte sind auf besonderen Blättern gedruckt.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Otto Mündler.

Es war am Charfreitag dieses Jahres, als ich von Mailand einen Ausflug nach Castiglione di Olona machte, um die Fresken Masolino's kennen zu lernen. Bei klarem Frühlingshimmel fuhr ich durch die herrliche Landschaft, zur Seite stets den Blick auf die schneeschimmernde Alpenkette, vor mir eins der interessantesten Probleme heutiger Kunstforschung. Als ich in der Collegiata und dem Baptisterium des kleinen malerisch gelegenen Ortes dann die merkwürdigen Fresken studirte, die auf den ersten Blick, statt alte Zweifel zu zerstören, neue Räthsel aufgaben, und als ich nachher auf dem einsamen Heimwege die Eindrücke und Anschauungen, die ich eben gewonnen, immer von Neuem wieder in Gedanken ausarbeitete, stieg fortwährend die Frage in mir auf, wie sich wohl Mündler zu diesen Entdeckungen stellen möge. Seit Jahren gewohnt, solche Fragen mündlich oder schriftlich mit ihm durchzusprechen, meine eignen Auffassungen an der bewährten Schärfe

seines Blickes zu prüfen, fühlte ich auch jetzt zuerst den Anblick, ihm bei nächster Muße brieflich meine Ansichten, Bedenken und Zweifel mitzutheilen.

Keine Ahnung sagte mir damals, daß er am Tage vorher durch einen jähen Tod aus unsrer Mitte fortgerafft worden war, daß meine Gedanken ihn nicht mehr auf dieser Erde suchen durften. Die erste Kunde aus der Heimath, die mich bei der Rückkehr in München traf, brachte mir die schmerzliche Nachricht seines Verlustes. Als die erste Herbigkeit der Trauer sich gemildert hatte, gelobte ich mir, seinem Andenken wenigstens ein bescheidenes Gedächtnißmal aufzurichten, das die Züge des entschlafenen Freundes lebendig erhielte. Es ist nach Kugler's und Waagen's Hinscheiden das dritte Mal, daß ich diese schmerzliche Freundespflicht einem Manne unsrer Wissenschaft erweise. Je öfter sich solche Verluste wiederholen, die den ohnehin kleinen Kreis der ächten Meister kunstgeschichtlicher Erkenntniß lichten, um so schwerer fühlt sich der Zurückbleibende getroffen. Die Wissenschaft selbst scheint fast bedroht zu werden, wenn so tüchtige Kräfte abgehen, ohne durch ebenbürtige neue ersetzt zu werden. Die Kunstgeschichte aber ist ein Fach, welches mit so vielen inneren Schwierigkeiten und äußerer Ungunst zu kämpfen hat, daß die Zahl seiner ernsten Bekenner nothwendig beschränkt sein muß. Suchen wir uns diese Bedingungen klar zu machen, so werden wir am einfachsten den Standpunkt gewinnen, von welchem Männer wie Mündler gewürdigt werden wollen.

Das erste Erforderniß für ein tieferes Verständniß künstlerischer Schöpfungen ist ohne Frage ein angeborner feiner Sinn für das Schöne. Ein solcher ist aber nicht so häufig verbreitet als man glauben sollte. Wie die Hervorbringung des Schönen schon der Natur selten gelingt, wie sich das Schöne, welches der menschliche Geist erschafft, an Bedingungen knüpft, die nur in besonders begabten Zeiten, Völkern, Individuen zusammentreffen, so ist auch die Erkenntniß des Schönen nur einzelnen Auserwählten im vollen Umfange gegeben. Nicht jede Nation hat dafür den gleichen Beruf. Wie im Alterthum die Griechen, so ragen im Mittelalter und in den neueren Zeiten die Italiener durch besondere Anlage und Ausbildung des Schönheitssinnes hervor. Bei uns Deutschen steht der Hang zu abstraktem Denken und Grübeln der klaren Erkenntniß des Schönen vielfach im Wege, uns wird zumeist schon in der Jugend die Frische sinnlicher Anschauung, ohne welche es keine lebhafte Empfindung des Schönen giebt, durch den Gang unsrer Bildung verkümmert; im ganzen Gebiet unsres Schul- und Erziehungswesens ist dem Schönen nicht das kleinste Plätzchen eingeräumt. So bildet sowohl unsre abstrakte Geistesanlage als die Art unsres Lebens starke Hemmnisse für die Entwicklung eines kräftigen Schönheitssinnes. Wo ein solcher ausnahmsweise als Naturgabe vorhanden ist, bedarf es vieler Studien, langjähriger Uebung des Auges, um dieselbe zur Vollendung zu bringen. Anleitung zum Studium der Kunstgeschichte giebt es noch jetzt nur in seltenen Fällen, gab es vor dreißig Jahren kaum irgendwo. Heute besitzen wir seit Kugler's bahnbrechendem Handbuch (1841 zuerst erschienen) eine reiche kunsthistorische Literatur, und in ihr vielfache Gelegenheit zum Selbststudium. Aber mit der Errichtung kunstgeschichtlicher Professuren ist es immer noch dürftig bestellt. An den Universitäten findet das Fach nur ausnahmsweise Vertretung, in den meisten Fällen nur als Nebensache, der sich der Aesthetiker, der Historiker oder Literarhistoriker annimmt. Bei der heutigen Entwicklung unsrer Wissenschaft, bei ihrer Bedeutung für die Erkenntniß der Geschichte, des Kulturlebens der Völker, für die Entwicklung des idealen Sinnes in den heranwachsenden Generationen bedarf das Fach einer vollgültigen selbständigen Vertretung. Zuerst haben die neu gestifteten technischen Hochschulen die Bedeutung desselben erkannt und durch Gründung ordentlicher Lehrstühle für Kunstgeschichte diese Disciplin als eine ebenbürtige im Kreise der Wissenschaften hingestellt. Aber die

Vernachlässigung der Kunstgeschichte auf den Universitäten tritt darum um desto greller ins Licht.

Als Mündler studirte, war von solchen Anfängen Nichts zu spüren. Der einzelne lernbegierige Kunstfreund war darauf angewiesen, sich selbst weiter zu helfen, sich vor den Kunstwerken zurecht zu finden. In Kirchen und Museen, in Galerien und Palästen Deutschlands und Italiens, Frankreichs, Englands und der Niederlande, später auch Spaniens und Rußlands galt es, vor Tausenden und aber Tausenden von Kunstwerken den empfänglichen Sinn zu nähren, das Auge zu üben, und dort war es, wo Mündler die staunenswerthe Fülle von Kenntnissen, die überraschende Feinheit und Schärfe des Blickes erlangte, die sein Urtheil so werthvoll machte. Aber zu diesen besonderen und nächsten Eigenschaften des Kunstforschers gesellte sich als nothwendige Ergänzung jene gediegene wissenschaftliche Schule, jene allgemeine menschliche Bildung, welche nur eine humanistische Erziehung zu erzeugen vermag. Eine solche ist erforderlich, wenn der Kunstfreund sich über den beschränkten Standpunkt des Antiquars oder Bilderkenners zur universellen Bedeutung des Kunsthistorikers erheben soll. Es bedarf eines eindringenden Studiums des klassischen Alterthums, seiner Sprachen und Literaturen, nicht bloß um die antike Kunst tiefer zu würdigen, nicht bloß um mit philologischem Scharfsinn Dokumente prüfen zu können, sondern ebenso sehr, um über die Würdigung des einzelnen Werkes zu dessen allgemeiner Bedeutung, zur Erkenntniß seiner Stellung im gesammten Entwicklungsgange nicht bloß der Kunst, sondern des allgemeinen Kulturlebens sich zu erheben. So umspannt der Kunsthistoriker den weiten Kreis der Momente, aus welchen künstlerische Werke ihre Entstehung gewinnen, vom eingehenden Studium des technischen Verfahrens an bis zu jenen Tiefen des geistigen und sittlichen Lebens der Völker, aus dessen Schooße das Schöne wie eine Offenbarung des Höchsten hervortaucht.

Wenn ich in diesen Worten das ideale Bild des Kunstforschers gezeichnet zu haben scheine, so gewinnt dasselbe individuelle Bestimmtheit durch die Versicherung, daß ich nur die Züge wiedergebe, welche mir aus Mündler's Persönlichkeit stets entgegentraten. In der That gehörte er nicht bloß zu den gründlichsten, sondern auch zu den vielseitigsten Vertretern unsres Faches. In erster Linie war man versucht, ihn bloß für einen Bilderkenner zu nehmen, und gewiß neigte seine ganze Begabung vorzüglich zur Betrachtung und Prüfung der Werke des Malers. Aber schon hierin welche Universalität des Standpunktes! Das gleiche Interesse zog ihn ebensowohl zu den Italienern wie zu den Niederländern, zu den Deutschen wie zu den Spaniern; der strenge Idealismus, der sich im plastisch linearen Aufbau und gedankenvoller Tiefe der Komposition bewegt, fesselte ihn ebensosehr, wie die Zauber des Helldunkels, die Wunder der Farbengebung, die einen Correggio und Tizian, einen Rembrandt und Velazquez auszeichnen. Selbst für wenig bekannte oder geschätzte Schulen wie die Franzosen des 17., die Engländer des 18. Jahrhunderts brachte er eindringendes Verständniß mit. Die ersten Anfänge und Versuche der mittelalterlichen Meister, sich aus den Fesseln starrer byzantinischer Tradition zu befreien, hatten für ihn volle historische Bedeutung; aber auch für die Künstler später Verfallepochen, an denen die Meisten theilnahmlos vorübergehen, behielt er Muße genug, um auch hier aus der Fluth des Unbedeutenden, Flachen, Geistlosen einzelne Züge von Schönheit und Wahrheit herauszufinden.

Diese Universalität des Standpunktes brachte ihn denn auch dahin, außerhalb der Malerei jedes Werk der Schwesterkünste mit theilnehmendem und verständnißvollem Blick aufzufassen; namentlich gilt dies von der Plastik, über deren antike, mittelalterliche und neuere Schöpfungen er nicht minder trefflich orientirt war. Selbst den Werken der Archi-

tektur, obwohl sie ihm im Ganzen ferner standen, schenkte er sorgfältige Beachtung. Die liebevolle Hingabe an das Schöne, welche aus alledem hervorleuchtet, bewährte sich aber besonders klar in seinem Verhältniß zur Kunst der Gegenwart. Weit entfernt von der vornehmen Geringschätzung, welche vielen Kennern der alten Kunst gegenüber modernen Schöpfungen anhaftet, sah auch hier Mündler das Wirken und Ringen des menschlichen Geistes zur Gestaltung des Schönen mit herzlicher Theilnahme und mit demselben feinen Verständniß. Seine fleißigen Berichte über die Pariser Ausstellungen in den Jahrgängen des deutschen Kunstblattes, in den Recensionen über bildende Kunst und in den Heften unserer Zeitschrift haben jedem aufmerksamen Leser eine Fülle von Genuß und Belehrung gebracht und manchem ernst ringenden Künstler zur Anerkennung verholfen. In alledem unterstützte und leitete ihn der Geist hoher Unparteilichkeit und Gerechtigkeit, die über Vorurtheile erhaben ist und jeder Schule ihr eigenthümliches Verdienst anzuerkennen weiß. Namentlich war er frei von den engen nationalen Vorurtheilen, die so oft selbst klare Geister beherrschen, und sein langjähriger Aufenthalt in Paris, sein vielseitiger Verkehr mit ausgezeichneten Männern, Künstlern wie Kennern aller gebildeten Völker Europa's gab ihm eine kosmopolitische Freiheit des Standpunktes. Aber dieser Kosmopolitismus schlug bei ihm nicht, wie bei uns Deutschen so leicht geschieht, in Gleichgültigkeit gegen das Leben und die Bedeutung des eignen Volkes aus. Er war und blieb mit ganzer Seele Deutscher. Charakteristisch ist, daß Rückert einer seiner Lieblingsdichter war. Mit feinfühliger Strenge hütete er seinen eigenen Styl und achtete auch bei anderen Schriftstellern auf Korrektheit des Ausdrucks und Reinheit der Sprache. Unnöthige Anwendung von Fremdwörtern war ihm ein Vergehen gegen den nationalen Geist. Mit welchen gemischten Empfindungen würde er den gewaltigen Krieg begleitet haben, der eben Deutschland auf die Höhe seiner weltgeschichtlichen Aufgabe stellt, während er zum Schmerze aller Freunde allgemein menschlicher Bildung die furchtbaren moralischen Schäden an den Tag bringt, welche das Kaiserreich der französischen Gesittung geschlagen hat. Mündler lebte mit den edelsten Geistern unsres Nachbarvolkes, mit denselben, von denen wir annehmen dürfen, daß sie im Stillen trauernd ihr Haupt verhüllen, und von denen wir hoffen, daß sie hervortreten werden, wenn es gilt, die edleren Elemente der Nation zu einigen, um das tief zerrüttete und gefährdete Kulturleben ihres Landes aus dem Schlamm niedriger Leidenschaften herauszuretten.

Die reine Humanität, welche unsren trefflichen Freund erfüllte, war es denn auch, wodurch er Jedem werth wurde, der ihm nahe trat. Wie freundlich nahm er den Lernenden, Auskunftsuchenden auf! Wie gern theilte er aus dem reichen Schatze seiner Kenntnisse und Erfahrungen mit! Wie fruchtbringend war nicht blos der mündliche Austausch, sondern vor Allem auch sein Briefwechsel. Jeder literarischen Arbeit auf unserem Gebiete wandte er Aufmerksamkeit und sorgfältige Prüfung zu. Deßhalb war eine Anerkennung aus seinem Munde eine hohe Genugthuung, weil sie von der Kenntniß und der Aufrichtigkeit eingegeben wurde. Wie frei von Selbstsucht sein Wirken war, haben Manche erfahren. Mir geziemt es aber vor Allen, davon Zeugniß abzulegen, denn bei Bearbeitung der vierten Auflage des Kugler'schen Handbuches, welche mir oblag, stellte er mir von freien Stücken das reiche Material seiner Notizen zur Verfügung, wodurch jener Ausgabe ein ganz besonderer Werth verliehen wurde. Ebenso frei war er von eitler Rechthaberei und Ueberhebung. Gern ließ er sich auf Erörterungen ein und lieh jedem Worte der Entgegnung ein aufmerksames und geneigtes Ohr. In allen künstlerischen Urtheilen empfand man aber, daß man es mit einem Manne zu thun hatte, welcher zwar von der genauesten Kenntniß der Handschriften der verschiedenen Meister ausging, aber sich zu einer Würdigung ihres ge-

sammten geistigen Wesens, zu einer lebhaften, ja innigen Empfindung ihrer Schönheiten erhob. Daß es eine Wissenschaft der Kunsterkenntniß giebt, hat Keiner energischer ausgesprochen; Keiner hat entschiedener den Wahn bekämpft, als ob es sich auf diesem Gebiete nur um subjektive Eindrücke oder gar Stimmungen handle. Der Kenner liest, so äußerte er sich, in einem alten Bilde mit derselben Sicherheit wie der Philologe in einer alten Handschrift. Diese Sicherheit aber zu erlangen, bedarf es des natürlichen Blickes und der anhaltenden Uebung. Man muß das Sehen lernen, und zwar kann man es nur lernen durch unablässiges vergleichendes Studium der Kunstwerke. Bei Gelegenheit seiner Kritik des Katalogs der Münchener Pinakothek drückt er seine Anschauungsweise wiederholt in klaren Worten aus. „Nicht jedem, der eine Zeichenschule besucht, sagt er unter Anderem, auch nicht jedem, der sich Künstler nennt, kommt ein Urtheil über alte Bilder zu. Die von mir ausgesprochenen Ansichten stehen zum großen Theil seit 15 oder 20 Jahren in meinem Geiste fest. Der Fälle werden wenige sein, wo ich das Gesagte nicht reiflich erwogen; zuweilen, namentlich wo mangelhafte Beleuchtung der Bilder, zu große Entfernung vom Auge oder andere äußere Umstände hindernd eintraten, mag ich neben das Ziel geschossen haben. Jeder Unbefangene sieht ein, wie sehr ich, ein Fremdling im eigenen Lande, wo mir nie eine Vergünstigung zu Theil geworden, gegen den Verfasser des Katalogs im Nachtheil gestanden." Ebendort spricht er sich über sein Verhältniß zur Münchener Sammlung weiter aus: „Ich bin durch Rücksichten des Patriotismus und der Pietät an München's Gemäldegalerie gebunden. Hier habe ich vor 36 Jahren zum ersten Male Bilder alter Meister zu Gesicht bekommen und die Anregung erhalten, die für meinen späteren Lebensberuf entscheidend werden sollte; hier stiegen mir 10 Jahre später, nachdem ich schon mannigfache Erfahrungen gesammelt, die ersten kritischen Bedenken auf. Bei jedem nachfolgenden Besuche entdeckte ich neue Schönheiten, aber auch neue Schwächen und Mängel in der Auswahl der Bilder, sowie in deren Benennung. Hier erfaßte mich oft und vielfach Muthlosigkeit, wenn ich nirgends Belehrung, Unwille, wenn ich nirgends Ansprache und Theilnahme fand; hier gelobte ich mir, keine Gelegenheit zu versäumen, etwas zu lernen, um dereinst zur Erfüllung jenes Zweckes, zur Erreichung jener Aufgabe mitwirken zu können, einer Aufgabe, gegen welche so Viele selbst unter denen, die durch ihre Stellung dazu berufen wären, sich gleichgültig verhalten, die aber mir seit einer Reihe von Jahren eine wahre Herzensangelegenheit geworden ist."

Aus diesen Worten klingt wie eine wehmüthige Mahnung der Schmerz heraus, daß sein Vaterland für ihn keine Stätte des Wirkens hatte. In der That: giebt es wohl ein stärkeres Zeugniß von der traurigen Zerfahrenheit deutscher Kunstverwaltungen, daß es für einen Mann wie Mündler nirgends in Deutschland eine Stellung gab, wo seine hervorragenden Kenntnisse eine passende Verwendung zum allgemeinen Besten gefunden hätten. Welchen Segen hätte seine Thätigkeit als Vorstand einer Gemäldegalerie, — ein Posten, zu welchem er wie Wenige bestimmt war — entfalten können! Was hätte z. B. die Pinakothek in München gewinnen müssen, wenn man in Bayern gewußt hätte, welche Kraft man in ihm, noch dazu einem gebornen Bayern, zur Verfügung hatte! Bei seinen seltenen Eigenschaften, seinem universellen Standpunkte, seinem scharfen Blick, seiner lauteren Redlichkeit und Uneigennützigkeit, endlich seiner gediegenen Wissenschaftlichkeit hätte sich ein besserer Direktor einer solchen Galerie schwerlich irgendwo finden lassen. Was er auf diesem Gebiete zu leisten vermochte, bewies er schon durch seine meisterhafte Kritik des Louvrekatalogs, später durch manche andere Arbeiten, namentlich auch die Aufsätze über die Münchener Pinakothek und deren Katalog. Das Ausland wußte seinen Rath und sein Urtheil zu schätzen; in Paris nahm er eine allgemein geachtete Stellung als Kunstkenner ein; die Lon=

doner Nationalgalerie übertrug ihm wichtige Stellungen und Aufträge. Sir Charles Eastlake machte keine bedeutende Anschaffung ohne Mündler's Gutachten; selbst nach Turin wurde er zu einer kritischen Arbeit über die dortige Gemäldegalerie berufen.

Was nützte ihm alles das in Deutschland? Unser liebes Vaterland steht in manchen Dingen noch tief im Rückstand, und die Kunst mit allen ihren Interessen ist das Aschenbrödel der öffentlichen Verwaltung. Noch immer begegnet man in einflußreichen und entscheidenden Kreisen der banalen Anschauung, als ob die Kunst ein Luxusartikel, die Beschäftigung mit ihren Angelegenheiten ein Gegenstand des Dilettantismus, die Aufsicht über Sammlungen und andere wichtige künstlerische Anstalten die Domäne von unwissenden Günstlingen sei. Und doch hat gerade Deutschland die Beschäftigung mit der Kunst zum Range einer wissenschaftlichen Disziplin erhoben, deren Bedeutung für das Kulturleben des Volkes nicht leicht zu hoch angeschlagen werden kann. Wie sollen aber die Früchte anstrengender Forscherthätigkeit dem Ganzen zu Gute kommen, wenn man der Kunstgeschichte in den ersten Lehranstalten höchstens die Stellung einer geduldeten Disziplin einräumt, statt ihr eine ihrem Werthe entsprechende Gleichberechtigung mit den übrigen Wissenschaften zuzugestehen! Welche Kämpfe hat es gekostet, bis wenigstens die Archäologie ihr Bürgerrecht auf den Universitäten erobert hat! An die allgemeine Kunstgeschichte, ein Fach, das wie irgend eines die Kräfte eines ganzen Menschenlebens in Anspruch nimmt, wird nirgends gedacht. Und doch wird dasjenige Kultusministerium, welches zuerst der Kunstgeschichte eine würdige Stellung in der Reihe der übrigen Fächer der Hochschulen anweist, sich ein bleibendes Verdienst um die Förderung des edelsten Kulturlebens erwerben.

Aber noch schlimmer sieht es mit der Verwaltung der Sammlungen aus. Wie die Galerien des Belvedere, der Pinakothek und andere unter dem heillosen Umstande gelitten haben, daß man ihre Verwaltung in unfähige Hände legte, braucht dem Kundigen nicht dargethan zu werden. Rücksichtslose Zugrunderichtung der kostbarsten Bilder unter dem Vorwande der Restauration, Versäumniß der besten Gelegenheiten zu neuen Erwerbungen, grobe Mißgriffe in den Fällen, wo wirklich Anschaffungen gemacht wurden, fehlerhafte Bezeichnungen der Bilder, endlich Kataloge von elendester Beschaffenheit waren die Folgen dieses Systemes. Wer da weiß, wie selten heutige Künstler, namentlich bei uns in Deutschland, ein Interesse oder gar Verständniß für alte Meister haben, welche Idioten sie meistens im ganzen Gebiete der Kunstgeschichte sind, der wird zugestehen, daß es eine seltenste Ausnahme ist, wenn in einem Künstler ein geeigneter Vorstand für eine Gemäldegalerie gewonnen wird. In der Regel stehen sie dem Studium und der Erkenntniß der alten Meister fremd gegenüber. Das soll kein Tadel sein. Der schaffende Künstler hat andere Aufgaben; er kann zwar von gewissen alten Meistern ungemein viel lernen; allein selbst in dem günstigen Falle, daß er dies erkannt hat — was in Deutschland die Ausnahme ist — wird sein Studium der Alten einseitig sein, es wird, mit vollem Recht, durch die Subjektivität des Künstlers, durch die spezielle Richtung seiner eigenen Auffassung begränzt und bedingt werden. Von solchen Malern will ich gar nicht reden, welche mit Stolz versichern, daß sie nie in Galerien gegangen, weil die „alten Schmarn“ (wie sie z. B. Werke Raffael's zu benennen lieben) ihnen langweilig seien. Man kann ihnen mit Fug erwidern: „Das sieht man Euren Bildern an“, und wird sie übrigens ihrer Wege gehen lassen. Aber aus alledem geht genügend hervor, daß wir den Künstlern nicht vorwerfen wollen, sich auf die alten Meister nicht zu verstehen, wohl jedoch den Kunstverwaltungen einen bitteren Vorwurf machen müssen, wenn sie das wichtige Amt der Aufsicht über Gemäldegalerien, welche einen Werth von vielen Millionen vertreten, mehr aber als das, nämlich unersetzliche Schätze in sich schließen, in unfähige Hände legen. Wer an der Spitze der Kunstverwaltung steht, sollte wissen, daß es

ein Anderes ist, gute oder schlechte Bilder zu malen, ein Anderes, alte Meisterwerke zu verstehen und zu erkennen.

Wenn ein Mann wie Mündler, der für dieses Fach eine Autorität ersten Ranges und im höchsten Grade geeignet für eine solche Stellung war, sein Leben in der Fremde zubringen und beschließen mußte, so ist die erste Regung des Bedauerns in uns die, daß eine solche hervorragende Kraft für die Kunstpflege unseres Vaterlandes verloren war. Es muß doch in den Ministerien des Kultus, welchen dieser Zweig des Kulturlebens anvertraut ist, eine absolute Unwissenheit über die Kardinalpunkte herrschen, wenn solche Versäumnisse immer noch vorkommen. Und so haben wir denn bei dem schmerzlichen Anlaß, den das Hinscheiden eines der ersten Kunstgelehrten der Gegenwart bot, wieder auf's Neue den schon oft erhobenen Mahnruf nachdrücklich zu betonen: daß es überall in Deutschland mit der Kunstverwaltung endlich anders werde, damit unsere idealen Interessen nicht wie bisher der Verwahrlosung anheimfallen. **W. Lübke.**

Deutsche Vereinsbestrebungen zur Förderung des Kupferstichs.

Mit Abbildung.

Der Kupferstich behauptete lange Zeit den Rang des Kavaliers unter den graphischen Künsten. Während sein alter Genosse, der Holzschnitt, aus den bürgerlichen Elementen des Volksthums seine beste Nahrung sog und deßhalb auch gleichzeitig mit diesen verkümmerte und hinstarb, bis die neue Zeit ihn wieder erweckte, hat der Kupferstich, als Pflegling der Aristokratie, in der Gunst der Fürsten und Höfe seine ruhmreichste Periode durchlebt. Widmungen an die Mächtigen dieser Erde waren seine Adelsbriefe; neben venetianischem Glas, Elfenbeinschnitzwerk und kostbarem Porzellan waren die Wunder des Grabstichels die Lust der Sammler und Kenner von feinem Geschmack. Der Glanz der Technik, die Seltenheit und der hohe Preis ihrer Produkte machten sie zu einem gleich begehrenswerthen Gegenstande für denjenigen, der gern mit dem Besitze kostbarer Luxusartikel prunkt, wie für den ernsten Freund des Schönen, und Letzterer begründet seine Vorliebe für diese Art vervielfältigender Kunst vor Allem dadurch, daß er auf das edle Material des Kupferstiches hinweist, welches die geistigste Wirkung und eine wahrhaft schöpferische Behandlung zuläßt und fordert.

Erst unsere Alles demokratisirende Zeit hat auch aus der vornehmen Kunst des Grabstichels allmälig eine Dienerin volksthümlicher Interessen zu machen gewußt. Um der Massenproduktion genügen zu können, wurde den Instrumenten der werkthätigen Hand die Maschine zugesellt; der spröde, glatte, kalt lächelnde Stahl verdrängte das fügsame, zart empfindende Kupfer; an die Stelle des Wappens und der stolz klingenden Widmung: „A Son Altesse Royale etc. etc." trat die schlichte Devise: „Der Kunstverein zu X. seinen Mitgliedern" u. s. w.; der mit großen Opfern erworbene, sorgsam in goldgepreßten Marroquin-Portefeuilles gehegte Prachtdruck eines Dürer oder Marcanton, Edelinck oder Morghen verwandelte sich in ein ganz prosaisches „Nieten-" oder optimistisch „Prämien-Blatt", welches der Vereinsdiener Jahr für Jahr von Haus zu Haus trägt, und das wir eine Zeit lang geduldig zu achtbaren Stößen anwachsen lassen, bis uns vor dieser Kupfer-

stichsammlung ein Grausen überkommt und wir den ganzen Rummel schonungslos dem Tröbler übergeben.

Das hier entworfene Bild mag Manchem allzu trüb gefärbt erscheinen; dennoch ist es vollkommen wahr, und die vereinzelten Ausnahmen, wie Keller's vom Rheinischen Verein ausgegebene „Disputa“, stellen die Regel nur noch tiefer in Schatten. Die Kupferstecherkunst wurde im Laufe der letzten Decennien bei uns auf das Niveau jener gewissen Mittelmäßigkeit herabgedrückt, welche der Todfeind alles höheren Lebens ist. Es geschah dies, insofern es trotz der anerkennenswerthen Bestrebungen mancher Einzelnen gerade in den Publikationen der Kunstvereine sich vollzog, aus keinem andern Grunde, als weil man den Kupferstich zum Lückenbüßer, zur Aushilfe für Nebengewinnste und Nietenblätter herabwürdigte. Auf diese Weise wurden aus den Kupferstichen eine Art höherer Vereinsdiplome, welche von den Mitgliedern eingerahmt und als Zeugnisse der Kunstliebe an den Wänden des sogenannten „schönen“ Zimmers aufgehängt zu werden pflegen. Die Kunst aber kann man nur dann wirklich fördern, wenn man es um ihrer selbst willen thut, und jeder einzelne Zweig des Kunstlebens erheischt seine besondere Pflege und Hingebung, wenn er gedeihen und Früchte tragen soll. Hat man doch neuerdings einsehen gelernt, daß nicht einmal das Kunsthandwerk sich so nebenher behandeln läßt, wie es die alten Einrichtungen an unsern Akademien mit sich brachten. Eigene Industriemuseen und Kunstgewerbeschulen haben sich als nothwendig herausgestellt, und es wird sich zeigen, daß diese desto Tüchtigeres leisten, je sorgsamer jedes Fach der Kunstindustrie an ihnen zur Specialität herangebildet wird.

Dasselbe gilt von der vervielfältigenden Kunst. Sie so wenig, wie irgend eine andere Kunstgattung, vermag ohne den geistigen Zusammenhang mit dem Ganzen zur Blüthe zu gelangen. Aber innerhalb dieser universitas herrscht volle Gleichberechtigung. Was wir brauchen, sind Fachschulen für graphische Kunst, sind Vereine, welche nur diese, und zwar im allerhöchsten Sinne des Wortes, als die Uebersetzungskunst der artistischen Weltliteratur, mit allen Kräften pflegen und fördern.

Ein Unternehmen, von dem wir bereits verschiedene Male den Lesern Kunde gegeben haben, steuert auf dieses Ziel los. Bekanntlich ging der Wiener Verein zur Beförderung der bildenden Künste mit dem Hamburger Kunstverein einen Vertrag ein, durch welchen sich beide zur Herausgabe von L. Jacoby's großem Stich nach der „Schule von Athen“, also zu einem Pendant von Keller's obenerwähnter „Disputa“ verbinden. Doch das ist ein Unternehmen von langer Hand. Wenn an der Platte auch schon rüstig vorgearbeitet ist, so wird es doch nicht möglich sein, sie früher als in einem Lustrum zu beendigen. Die beiden Vereine haben daher neben dieser großen kupferstecherischen Publikation die Herausgabe eines Albums beschlossen, welches jährlich in vier bis sechs Folio-Blättern Stiche und Radirungen nach hervorragenden Bildern moderner deutscher Meister den Vereinsmitgliedern darbieten soll. Für die nächsten Jahre sind folgende Werke in Aussicht genommen:

1. Friedländer, „Invaliden“, Stich von Doby.
2. Gauermann, „Verendender Hirsch“, Originalradirung.
3. Hansch, „Lambathsee“, Stich von Post.
4. Laufberger, Vorhang für die komische Oper im neuen Opernhause zu Wien, Umrißstich von Bültemeyer.
5. und 6. Derselbe, „Ländliche Musik“ und „Tanz“, Gruppen aus dem genannten Vorhange, Stiche von Sonnenleiter und Eißenhardt.
7. Rahl, „Die Sirenen“, aus dem von Bitterlich und Griepenkerl ausgeführten Vorhange für die große Oper im neuen Opernhause zu Wien, Stich von Klauß.

F. Laufberger pinx. J. Sonnenleiter sculps.

KINDERGRUPPE VOM VORHANG DER KOMISCHEN OPER IN WIEN.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

„ .“ aus

t, den
nnen=
Opern=
Theils
Lieder=
z“ und
Kinder=
Leben
sik und
blauen
Thier=
irlichen
ch ver=
en mit
führen.
in der
llo und
st, und
ch dem

zartiger
ng zur
und die
. Wir
lche zur
und zu
welche
stellen

w.

8. Derselbe, Gesammtbild dieses Vorhanges, Umrißstich von Bültemeyer.
9. Alt, Architekturbild, Originalradirung.
10. Defregger, „Speckbacher", Stich von Sonnenleiter.
11 und 12. Laufberger, „Phantasie, Poesie und Musik" und „Hochzeitszug" aus dem genannten Vorhange, Stiche von Doby und Sonnenleiter.
13. Lichtenfels, Landschaft, Radirung von Unger.
14. Rahl, Fries aus dem genannten Vorhange, Stich von Clauß.

Durch die Gefälligkeit der Herren Vereinsleiter sind wir in den Stand gesetzt, den Lesern als Probe der Ausführung des Unternehmens den trefflichen Stich von Sonnenleiter in Wien nach der unter Nr. 5 aufgezählten Gruppe aus Laufberger's Opernvorhang hier vorzuführen. Die reizvolle Komposition nimmt die Mitte des oberen Theils des Vorhanges ein. Im unteren Theil entspricht ihr eine ähnliche Darstellung, „Liedertafel", und an den Seiten sind „Schlummerlied" und „Tafelmusik", „Hochzeitszug" und „Tanz", „Jagd-" und „Kriegsmusik", theils ebenfalls durch Gruppen munterer Kindergestalten, theils in mehr realistischer Auffassung durch Bilder aus dem wirklichen Leben dargestellt. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet die Gruppe der „Phantasie, Musik und Poesie", drei zarte Frauengestalten, welche in wallenden Gewändern durch den lichtblauen Aether dahinschweben. Eine reich verschlungene Ornamentenwelt, mit symbolischen Thiergestalten, Masken und Emblemen untermischt, rankt sich zwischen den größeren figürlichen Darstellungen hin. — Die Komposition der „ländlichen Musik", welche unser Stich veranschaulicht, führt uns einen Erntezug vor, den garbentragende und bekränzte Knaben mit Sichel und Rechen unter dem Schall der Flöte und des Dudelsacks vor uns aufführen. Der kräftige dralle Wuchs der lustigen Kleinen, der uns in seiner Lebensfülle und in der Mannigfaltigkeit der Bewegungen und des Ausdruckes jene Prachtkinder eines Donatello und Luca della Robbia in's Gedächtniß ruft, giebt ein echtes Bild sommerlicher Ernteluft, und fügt sich zugleich in der schönen Symmetrie und Rhythmik der Anordnung vortrefflich dem architektonischen Rahmen des Ganzen ein.

Wir hoffen später in den Stand gesetzt zu werden, auch von Rahl's großartiger cyklischer Komposition der Orpheussage, welche den von ihm entworfenen Vorhang zur großen Oper schmückt, den Lesern eine Anschauung bieten zu können. Der Zweck und die Gediegenheit des ganzen Unternehmens werden indessen schon aus dem Obigen klar. Wir können nur wünschen, daß demselben die Mittel und Kräfte erhalten bleiben, welche zur ersprießlichen Weiterführung unerläßlich sind. Dann wäre hier vielleicht der Grund zu einem „Deutschen Kupferstichverein" gelegt, und damit eine Institution geschaffen, welche sich der französischen „Société de gravure" mit der Zeit ebenbürtig an die Seite stellen könnte.

C. v. Lützow.

Die Bauthätigkeit Wiens.

II.

Mit Abbildungen.

Dem erfreulichen Bilde, das uns die Privatbauthätigkeit Wiens darbietet, ist ein anderes entgegenzustellen, das sich aus den für das öffentliche Leben bestimmten Bauten gestalten soll. Kann das eine, Dank den in voller Thätigkeit begriffenen Baugesellschaften, als nahezu vollendet bezeichnet werden, so stehen wir bei diesem immer noch in den ersten Anlagen, von welchen nur einzelne ausgeführte Theile den Schluß auf die Gesammtwirkung zulassen. Nach dem Stadterweiterungsprogramme waren für eine Reihe namentlich angeführter öffentlicher Bauten die geeigneten Plätze zu bestimmen. Die Zahl derselben war nicht sehr beträchtlich: das Rathhaus und einige Kommunalbauten zur Approvisionirung, das Generalkommandogebäude, einige Kasernen und Wachthäuser, Opern- und Schauspielhaus, kunst- und naturhistorisches Museum, eine neue Universität u. s. w.; außerdem war auf zweckmäßig vertheilte Gartenanlagen mit Vergnügungslokalitäten Rücksicht zu nehmen. Eine Menge beschränkender Bedingungen mußten hiebei im Auge behalten werden. Der äußere Burgplatz sammt Volks- und Kaisergarten, das Glacis bis zu den kaiserlichen Stallungen durften in ihrem bisherigen Bestande nicht berührt, der Paradeplatz sollte zwar regulirt, aber nicht verkleinert werden, vor der nach gegebener Lage und Größe zu situirenden Kaserne am Donaukanal nächst der Augartenbrücke mußte eine Fläche von hundert Klafter Breite bis zur Votivkirche, beziehungsweise bis zum Paradeplatz, frei bleiben; endlich sollte die ganze Strecke vom alten Stubenthore bis zum Donaukanal leergelassen werden, um den Truppen in den damals schon vollendeten Franzjosefskasernen den erforderlichen Manövrirplatz zu erhalten. Das der Stadterweiterung vorläufig zur Disposition gestellte Terrain beschränkte sich daher auf einen Zwickel längs des Donaukanals, dessen Hauptstraßen der jetzige Franz-Josefs-Quai und der Schottenring sind, und auf die allerdings beträchtliche Fläche von der Kaiserburg bis zum alten Stubenthor; beinahe die Hälfte des vorhandenen Terrains wäre leer geblieben.

Bei mehreren Entwürfen waren diese leeren Stellen mit gut koncipirten Gartenanlagen ausgefüllt und damit wahrscheinlich der erste Impuls zur Anlage des jetzigen Stadtparkes gegeben, welcher, vor allem Andern in Angriff genommen, als Erstlingswerk für öffentliche Zwecke von den Vätern der Stadt mit Sorgfalt gepflegt, durch sein fröhliches Wachsthum, seinen reizenden Blumenflor, seine prächtigen Baum- und Strauchpartien zu dem Schönsten und Gelungensten zu zählen ist, was die neuere Gartenkunst hervorgebracht hat. Daß gerade ein Garten, ein öffentlicher Vergnügungsort den Reigen der öffentlichen Bauwerke anführte, ist, so zweckmäßig und selbstverständlich diese Anordnung erscheint, doch auch wieder charakteristisch für die lebensfrohe alte Kaiserstadt, wenn noch daneben gehalten wird, daß die erste Konkursaufgabe, welche die Stadterweiterungskommission der architektonischen Welt stellte, die Erlangung von Plänen für ein neues Opernhaus bezweckte. Die Situation dieses Gebäudes, des einzigen ganz vollendeten unter den großen Monumentalbauten, wurde übereinstimmend mit den meisten prämiirten Projektanten in der Nähe des alten Opernhauses, des sogenannten Kärnthnerthortheaters, gewählt. Minder übereinstimmend war man in Betreff der Situation der übrigen Monumentalbauten, deren Zahl in Folge der neuen Reichsverfassung sich noch um Herren- und Abgeordnetenhaus vermehren sollte. Für den Neubau der Universität war schon früher der Platz um die Votivkirche in Betracht genommen, aber in einer Weise, die ein Abgehen von diesem Plane nahe legte, so wünschenswerth auch die bezeichnete Lage in der Nähe der großen

Spitäler wegen der bedeutenden Frequenz der medicinischen Fakultät erschien. Das Herrenhaus dachte man sich am Ende des Paradeplatzes gegenüber dem Volksgarten, das Abgeordnetenhaus ziemlich versteckt abseits der Ringstraße auf dem sogenannten Kalkmarkte, für das Rathhaus war ein großes Quadrat gegenüber dem Stadtpark in Aussicht genommen, das Schauspielhaus sollte auf dem Schillerplatz erbaut und für die beiden Museen wurde endlich nach manchen unbrauchbaren Vorschlägen der beste Platz, der zwischen der Burg und den kaiserlichen Stallungen, bestimmt. Von den Kasernen wurde nur die sogenannte Roßauerkaserne nächst der Augartenbrücke in Angriff genommen und hiebei von der ursprünglich beabsichtigten fortifikatorischen Anlage abgesehen, die befestigten Wachthäuser wurden ganz fallen gelassen. Die Detailmarkthallen für die neuen Stadttheile, die offenen primitiven Viktualienmärkte der inneren Stadt ersetzend, wurden an geeigneten Plätzen auf die Stadterweiterungsgründe vertheilt, nachdem man bei der auf Kommunalkosten erbauten Centralmarkthalle die unangenehme Erfahrung gemacht hatte, daß sie wegen ihrer abseitigen Lage und bureaukratischen Organisation ihrem Zwecke nicht entspreche. Das Prinzip, nach welchem man die Situirung der öffentlichen Gebäude anordnete, war offenbar das der möglichst gleichförmigen Vertheilung und Isolirung. Zeuge dessen unter anderm das Programm, welches bei dem beschränkten Konkurse zur Gewinnung der Museumspläne ausgegeben wurde und ausdrücklich zwei ganz getrennte gleiche Gebäude auf dem Platze vor der kaiserlichen Burg und den Stallungen verlangte. Mit der Vorlage dieser Pläne war aber auch das ausschließliche Isolirungssystem der Monumentalbauten gründlich in Bresche gelegt und für das Gruppensystem siegreiche Bahn gebrochen.

Glücklicher Weise war noch nichts verdorben; die wenigen Staats- und Gemeindebauten, welche mit der Stadterweiterung in Angriff genommen wurden, sind alle in praktischer und künstlerischer Hinsicht vortrefflich situirt. Die großen öffentlichen Monumente, die künftigen Prachtstücke der neuen Stadt befanden sich, das Opernhaus ausgenommen, noch immer nur auf dem Papier oder gar erst in den Köpfen der Beamten, und als man nach den harten Schlägen im Jahre 1866 zur innern Reorganisation sich aufraffte und produktive Arbeit als das Heilmittel für die schweren Kriegswunden erkannt wurde, war das Schicksal der für militärische Zwecke reservirten Flächen entschieden und für die Stadterweiterung und die noch fehlenden Monumentalbauten ein riesiges Terrain erobert. Der freie Platz am Stubenring vor der Franzjosefskaserne wurde theilweise geopfert, um dort das neue österreichische Museum für Kunst und Industrie sammt Kunstgewerbschule zu situiren, ein von Ferstel aufgeführter Monumentalbau mit großartiger innerer Anlage und stattlicher Façade, an welcher die wichtigsten Architekturtheile, Sockel, Fenster, Thüren, Gesimse aus Hausteinen, die Wandflächen aus Ziegeln, die ornamentalen Friese aber mit Sgraffitten ausgestattet sind: ein Werk von hervorragender Bedeutung sowohl für die Architektur als für die Pflege der Kunstindustrie Wiens, deren Aufschwung hier, wie männiglich bekannt, zu großen Hoffnungen berechtigt. Das Gebäude ist heute nahezu vollendet und soll im Winter 1871—72 seiner Bestimmung übergeben werden.*) Kein Zweifel, daß auch der übrige Theil des Platzes, der gegenwärtig noch seiner Verwendung harrt und im Winter Tummelplatz des Eislaufvereins ist, allmählich seiner zweckmäßigeren Benützung entgegengeführt wird. Der reservirte Platz vor der Roßauerkaserne, auf welche wir zurückkommen werden, wurde schon beim Beginn der Stadterweiterung durch das provisorische Abgeordnetenhaus nächst der Währingerstraße zum Theil in Anspruch genommen. Seitdem man aber der Pflege der Wissenschaft ihr Recht angedeihen läßt und der Universitätsbau ernsthaft in Erwägung gezogen wurde, seitdem der Bau eines eigenen großräumig angelegten und vortrefflich ausgestatteten chemischen Laboratoriums beschlossene Sache ist, wurde auch die definitive Verbauung dieses großen Platzes zugegeben. Der Bau des chemischen Laboratoriums wurde getrennt von dem eigentlichen Universitätsbau auf diesem Platze angelegt und so gefördert, daß seine Benützung in nächster Zeit bevorsteht. Seiner Raumdisposition und inneren Einrichtung nach ist dieses Werk das Resultat einer Reihe von Studien, welche Ferstel im Verein mit dem inzwischen verstorbenen

*) Wir werden nicht ermangeln, später eine ausführliche Besprechung dieses Werkes folgen zu lassen.
D. Red.

Redtenbacher auf eigens zu diesem Zweck unternommenen Reisen gemacht hat, und verspricht, soweit sich aus den Plänen und der ziemlich vorgeschrittenen Ausführung schließen läßt, ein Musterbau an Zweckmäßigkeit und ein seines Meisters würdiges Kunstwerk zu werden, der, wie es scheint, seine Reiseeindrücke in Norddeutschland und seine italienischen Ziegelrohbaureminiszenzen an der mit großer Sorgfalt studirten Façade zum Ausdruck bringt. Der noch übrige weite Raum zwischen Laboratorium und Kaserne ist ebenfalls in Bauplätze parzellirt und hierdurch zwischen Schottenring und dem neuen Theile der Roßauer Vorstadt die Häuserbrücke geschlagen. Von weittragendem Einflusse auf die bauliche Entwicklung und Gestaltung Wiens wurde endlich die zum Durchbruch gelangte Erkenntniß von der Entbehrlichkeit des riesigen Paradeplatzes und von dem großen materiellen Werth desselben, der so hoch ist, daß die Stadterweiterungskommission bei seiner Uebernahme um den Preis von circa vier Millionen durch den Verkauf der einzelnen Bauplätze noch ein lukratives Geschäft in Aussicht hat. Mit der Verwendung des Paradeplatzes für Bauzwecke und mit den anstoßenden großen Parzellen rechts vom Burgthore einschließlich jenes Platzes, der schon früher für die Museumsbauten und den Ausbau der Kaiserburg reservirt wurde, ist endlich vollkommen freie Bahn geschaffen zur künstlerischen Gestaltung des Gesammtplanes des neuen Wiens. Das frühere Stückwerk, die Halbheit der Entschließungen ist gefallen; die öden Flächen zwischen Stadt und Vorstädten sind belebt, gefüllt, die innere Stadt ist nicht mehr durch die weiten Klüfte und Steppen des Glacis von den Vorstädten isolirt, die Nothwendigkeit, die durch den lang gestreckten Paradeplatz unterbrochene Kommunikation mit den nächstliegenden Bezirken mittelst Eröffnung von neuen und verbreiterten Straßen aus der inneren Stadt herzustellen, übt schon jetzt eine heilsame Rückwirkung durch den Abbruch seither stehen gebliebener Basteireste, alten Häusergerümpels und die begonnene ansehnliche Verbreiterung der engen Teinfaltstraße, durch welche künftig ein breiter gesunder Luftstrom aus den Gartenanlagen des neuen Rathhausplatzes in die Stadt strömen wird. Jetzt erst kann man mit Lust daran denken, große Prachtplätze durch einschließende Monumentalbauten zu bilden und ihre Flächen mit monumentalen Dekorationen zu schmücken. Das Bedürfniß solcher Anlagen war allerdings schon längst anerkannt und ihr gänzliches Fehlen vielseitig beklagt; aber wer durfte auf ihre Ausführung hoffen, wo die materiellen Mittel, der nöthige freie Raum und das nicht minder nothwendige einheitliche Zusammenwirken zur Erreichung des großen Zweckes fehlten. Ein Theil des Verdienstes, die Erkenntniß der Bedeutung großer Prachtplätze für Wien zum Durchbruch gebracht und die entgegenstehenden Hindernisse beseitigt zu haben, gebührt sicherlich der schon erwähnten Konkurrenz für die Museumspläne. Zwei Konkurspläne brachten die Idee eines von monumentalen Bauten umschlossenen Platzes trotz der entgegenstehenden Bestimmung des Programmes zum Ausdrucke und zwar in sehr verschiedener Weise: Hansen stellt seine Museen und den vom Programme nicht geforderten Verbindungsbau auf ein erhöhtes Plateau, zu welchem ihn die Niveauverhältnisse des gegebenen Platzes führten, und wollte damit ein gegen die Ringstraße und das Burgthor zu offenes, auf den drei anderen Seiten von Kolonnaden und Monumentalbauten eingeschlossenes Kunstforum schaffen; Ferstel wollte die Weihe des der Kunst geheiligten Platzes durch völligen Abschluß nach der Ring- und Burgseite und Oeffnung des Museumsplatzes durch triumphbogenartige Propyläen zum Ausdrucke bringen. Ein dritter Entwurf, der zwar den Gedanken des Prachtplatzes festhielt, aber den Forderungen des Programmes gemäß die Seite gegen die kaiserlichen Stallungen offen ließ, war der des Architekten Hasenauer*). Obgleich keiner der genannten Pläne durch die Jury zur Ausführung empfohlen wurde, waren die darin enthaltenen künstlerischen Ideen doch auf einen fruchtbaren Boden gefallen, indem sie, wenn auch nur im Bilde, zeigten, welche glanzvollen Motive für die wichtigsten architektonischen Aufgaben Wiens gegenüber anderweitigen nüchternen Anschauungen zur Verfügung stehen, und die Anregung zur freien Diskussion einer Frage gaben, welche alle Kreise bewegte, die sich den warmen Herzschlag für Wahrheit und Schönheit im Drange der kaum überstandenen Stürme bewahrt hatten. Was knüpfte sich nicht an diese Konkurrenz! Die Hoffnung, endlich einmal den herrlichen Kunstschätzen Wiens eine würdige

*) Die Konkurspläne für die beiden Museen sind in der Zeitschrift des Ingenieur- und Architekten-Vereins, Jahrgang 1867, ausführlich besprochen und die zum Verständniß nöthigen Grundrisse beigegeben.

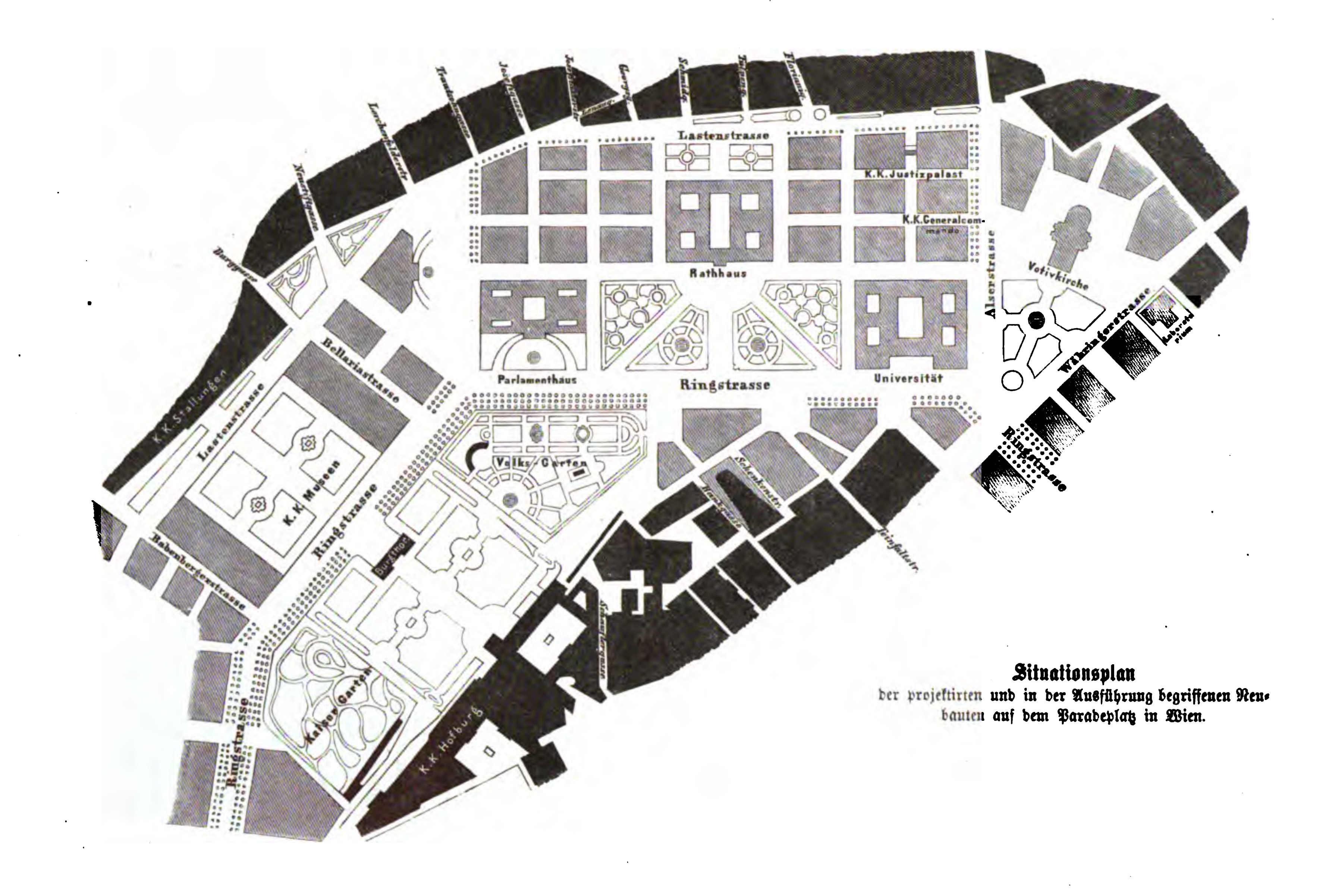


Stätte bereitet zu sehen, an welcher sie, weil mitten im großen Verkehr gelegen, leicht für das kunstliebende Publikum zugänglich sein und ihre veredelnde Wirkung überall hin verbreiten können; die Hoffnung, in diesem mächtigen Kunsttempel ein herrliches Monument für Wien zu gewinnen, das den auseinandergehenden, suchenden und vielfach irrenden Richtungen des architektonischen Kunstlebens ein fester Halt, ein dauerndes Vorbild für ihre Kunst sein sollte; die Hoffnung endlich, daß mit diesem grandiosen Werke der Säule, dem reizendsten und wirksamsten architektonischen Motive, wenn sie in Reihen und Massen erscheint, ihr Platz in reichem Maße vergönnt sein werde, nachdem sie bei den zahlreichen massigen Privatbauten beinahe gar nicht und bei wenigen größeren Privatpalästen nur in untergeordneter und verkümmerter Weise zur Entfaltung ihrer Herrlichkeit kommen konnte.

Was erfüllte sich seither von diesen schönen Hoffnungen? Was ist innerhalb vier Jahre in dieser unstreitig wichtigsten maßgebendsten Kunstfrage gefördert und entschieden worden? Der Augenschein sagt uns nur: die Bauplätze sind geebnet, ihre Umgebung ist mit Baum und Rasen bepflanzt und mit Wegen durchzogen, das alte graue, plumpe Burgthor steht schwerfälliger als je zwischen den neuen vergoldeten Gitterwänden, gegenüber die endlose, langweilige Façade der kaiserlichen Stallungen, aber nichts, gar nichts mahnt an die gehofften viel verheißenden Museen, nirgends offene oder geheime Andeutungen über den dermaligen Stand dieser Lebensfrage der Kunst, sogar in den Fachkreisen tiefes Schweigen und unwilliges Flüstern. Die so redselige Oeffentlichkeit fördert doch sonst so bald alles an's Tageslicht, was sich ihm ängstlich entziehen will, und eine Frage von so entscheidender Bedeutung und dringender Entscheidung für das reiche Kunstleben unserer Stadt und unseres Staates soll unter Gott weiß welcher Protektion und Autorität autokratisch gelöst werden? Zwar die Namen, die unter der Hand als zur Lösung der Frage berufen genannt werden, sind von gutem Klange und könnten Bürgschaft sein für eine tüchtige Leistung; aber wo versteckt diese sich, nachdem jetzt schon beinahe zwei Jahre die Personenfrage entschieden sein soll? Was über die Intentionen der mit einer so großartigen Aufgabe betrauten Künstler in den Fachkreisen verlautet, entzieht sich wegen offenbarer Unwahrscheinlichkeit und leerer Unbestimmtheit einer Besprechung, nur das Eine scheint sicher zu sein, daß an den Ausbau der Kaiserburg in der Richtung des äußern Burgplatzes und im Zusammenhange mit den Museen, wie es scheint, in einiger Analogie mit dem modernen Louvre und den Tuilerien gedacht wird, daß aber wegen der riesigen Aufgabe und den mannigfachen Schwierigkeiten, die sich ihr entgegenstellen, weder eine rasche prinzipielle Ausarbeitung des Entwurfes und noch viel weniger eine sofortige Inangriffnahme der für die Kunstzwecke Wiens so dringenden Museumsbauten in Aussicht steht. Die Hoffnung, in diesen das Musterbild, die leitende Norm für den Monumentalbau Wiens noch rechtzeitig zu gewinnen, wird sich jetzt nicht mehr erfüllen, und Museen und Kaiserburg werden wenigstens für die gegenwärtige große Bauperiode durch das verhängnißvolle zu spät so einflußlos bleiben, wie es das kostbare Opernhaus aus andern Gründen geworden ist.

Bei dem zweiten großen Platze, jenem, auf welchem das neue Rathhaus seine Herrlichkeit entfalten soll, stellen sich die Aussichten auf eine rasche Inangriffnahme der Bauarbeiten günstiger. Die gefährliche Klippe der Platzfrage ist heute umschifft; Schmidt, der glückliche Sieger im Wettkampf, hat seinen Entwurf mit frischem Muthe dem neuen größeren Platze entsprechend umgearbeitet, und, so Gott will, wird noch in diesem Jahre die Erde des Paradeplatzes den steinernen Samen empfangen, aus welchem das Werk sich stolz und freudig erheben soll. Ferstel, dem die dankbare und würdige Aufgabe zufiel, die neue Universität Wiens zu bauen, ist durch den Laboratoriumsbau schon in eifriger Werkthätigkeit und wird bei dem in ganz kolossalen Grundmaßen angelegten Hauptbau der Universität ein dem prächtigen Nachbar ebenbürtiges Werk zu schaffen wissen, Hansen endlich, der mit dem Entwurf für das vereinigte Parlamentshaus betraut wurde, hat diesen schon so weit vorbereitet, daß die Ausarbeitung des großartigen Werkes ohne Aufenthalt beginnen kann. Drei Monumentalbauten ersten Ranges in riesigen Dimensionen auf einem riesigen Platze, und alle drei in den besten Händen! Hier ist wenigstens alles vorhanden, was Garantie für das glückliche Gelingen eines der schönsten Plätze der Welt bietet. Dazu die trennende und verbindende Nachbarschaft großartig angelegter Privathäuser und öffentlicher Paläste, für welche letztere auf der Seite gegen die





Situationsplan
der projektirten und in der Ausführung begriffenen Neubauten auf dem Paradeplatz in Wien.

Alserstraße allein neun Parzellen von mindestens je 1000□ Klafter Grundfläche reservirt sind, von denen der Justizpalast mit einer Grundfläche von mehr als 2000 Quadratklafter und das Generalkommandogebäude mit über 1000□ Klafter schon in nächster Zeit in Angriff genommen werden sollen. Das Rathhaus mitten in einem blüthenreichen Garten, der gewiß dem Stadtpark nicht nachstehen wird, an den beiden Enden desselben Universität und Parlamentshaus, beides Schlußbilder für die Ringstraße und demgemäß noch auf ihren Vorplätzen mit monumentalen und dekorativen Kunstwerken geschmückt: glückliches Wien, du wirst künftig weder Paris um seine place de la concorde noch Berlin um seinen Lustgarten zu beneiden haben!

Gleichzeitig oder noch früher als der Rathhausplatz wird der Platz um die Votivkirche, deren Thürme fertig sind und die nächstens ihre Bedachung erhalten wird, vollendet sein. Unser Holzschnitt*) zeigt nächst dem künftigen Rathhausplatz auch die Parzellirung des Platzes um die Votivkirche in einer Lösung, welche nächst einer malerischen Wirkung der umgebenden Häusergruppen eine allseitige Uebersicht dieses modern-gothischen Prachtbaues ermöglicht. Weiterhin nach dem Schottenringe, mit der Hauptfaçade nach der Ringstraße, kommt die neue Börse zu stehen, ein freistehendes großartiges Gebäude, das, von Hansen und Tietz entworfen, denjenigen Theil der Ringstraße schmücken wird, der den Universitätsplatz mit dem Franz-Josefs-Quai verbindet. Dieser bedeutende Bau ist in seinen Kosten auf drei einhalb Millionen Gulden veranschlagt und soll in höchstens drei Jahren vollendet sein, ein Zeitraum, welcher vollständig genügt, um auch den gänzlichen Ausbau des ohnehin schon sehr weit vorgeschrittenen benachbarten Theiles der Stadterweiterung sicher zu stellen, dessen letzte Parzellen von den Baugesellschaften mit Eifer gekauft werden. Nach den beinahe gänzlich vollendeten Bauplänen erhält der Börsenpalast eine Frontlänge von 44 und eine Tiefe von 52 Klafter. In dem hohen Souterrain befindet sich an der einen Langseite die Mehlbörse, an der andern die Börsenrestauration, dazwischen kolossale Magazinsräume mit Zufahrtsrampen, zu ebener Erde der Börsensaal mit seinen Nebenräumen, Vestibülen und Stiegen. Der Saal, 30 Klafter lang, 20 Klafter breit, durch ein mächtiges Glasdach beleuchtet und im ersten Stock mit einer ringsumlaufenden Galerie, ist durch Pfeiler und Säulenreihen in fünf Schiffe getheilt, von denen das mittlere, mit drei Axenweiten zu je 17 Schuh, bis zum Glasdach eine Höhe von 84 Schuh erreicht, während die Seitenschiffe, deren jedes durch eine Säulenreihe getheilt ist und an den Einschlußwänden Komptoirnischen enthält, je zwei Axenweiten und 30 Fuß Höhe bis zur Saalgalerie erhalten. Im ersten Stocke legt sich rings um den Saal die 30 Fuß hohe Galerie, auf der Ringstraßenseite die Räume des Kasino's, auf der Stadtseite die der Effektensocietät, zu ebener Erde und in der Mezzanina die zahlreichen Bureaux der Börsenkommissäre, Sensale der Handels- und der Börsenkammer, die Post- und Telegraphenbureaux. Prächtige, 12 Fuß breite Marmor-Stiegen, geräumige Hallen, Vestibule und Lichthöfe, überaus bequeme Kommunikationen, eine reichliche Raumbemessung und eine klassische Regelmäßigkeit und Einfachheit des Grundrisses sind wichtige Vorzüge des Entwurfes. Die beiden Hauptfaçaden, in einer Länge von 44 Klafter zeigen in der Mitte einen sechssäuligen dorischen Portikus zu ebener Erde und eine sechssäulige korinthische Loggia im ersten Stocke; beiderseits Zwischentrakte mit reicher Fensterarchitektur und, das Ganze einschließend, kräftige Eckrisalite mit reichem kuppelartigem Abschlusse. Ueber dem Hauptgesims des Mittel- und Eckrisalites Attiken mit Figurenfriesen, darüber auf den Ecken und Säulenkröpfen Figuren und mächtige Dekorationsgruppen. Die Höhe der Mittelgruppe über dem Straßenpflaster wird sich auf nicht weniger als 115 Schuh belaufen. Die Seitenfronten, 52 Klafter lang, zeigen zu ebener Erde gekuppelte Bogenfenster in einem Pilastereinbau, darüber große Mezzaninfenster durch Hermen untertheilt. Im ersten Stocke sind die Fenster ebenfalls gekuppelt, aber mit korinthischen Säulen und Verdachungsgiebeln eingefaßt. Alle Formsachen sollen aus Haustein und Karstmarmor, die Wandflächen aus Ziegelrohbau hergestellt werden. Im Innern der wichtigen Räume Gold, Marmor und Farben in unbeschränkter Verwendung. Das Ganze, in seinen Hauptdimensionen ziemlich übereinstimmend mit dem Opernhause, dürfte dieses in der architektonischen Massenwirkung weit übertreffen.

*) In Bilderläden sieht man in neuester Zeit sehr oft ein photographisches Bild des künftigen Rathhausplatzes, von welchem zwar das Rathhaus Anspruch auf Richtigkeit hat, Universität und Herrenhaus aber nicht nach der künftigen Wirklichkeit gezeichnet sind.



Durch die beabsichtigte Vereinigung der beiden Parlamentshäuser ist der für das Haus der Abgeordneten früher reservirte Platz am sogenannten Kalkmarkte zum Baue eines neuen Gebäudes für die Akademie der bildenden Künste bestimmt und Hansen als Professor der Architektur an der Akademie mit der Ausarbeitung des Entwurfes beauftragt worden, — endlich ein Zeichen, daß wenigstens dem allerschreiendsten Bedürfnisse der Kunstpflege gebührende Rechnung getragen werden soll; denn nirgends in der Welt war und ist ein Kunstinstitut von der Bedeutung der Wiener Kunstakademie unpassender und unwürdiger untergebracht; eine alte Klosterschule, nur nothdürftig für Kunstzwecke adaptirt, ganz ungeeignet zu Lehr- und Ausstellungssälen und noch weniger passend zur Aufstellung der berühmten akademischen Galerie, die Architekturschule, in einem benachbarten gemietheten vierten Stockwerke mit ganz ungenügenden, schlecht beleuchteten Räumen, mußte seit mehr als hundert Jahren zur Aufnahme der ersten und beinahe einzigen Kunstlehranstalt der Monarchie herhalten, weil eben durchaus keine Mittel zur Pflege dieses Stiefkindes staatlicher Fürsorge übrig blieben und weil seine Pfleger nicht Einfluß und zu Zeiten vielleicht auch nicht genug Muth besaßen, das Unwürdige dieser Situation an rechter Stelle und im rechten Lichte darzustellen. Der genehmigte Hansen'sche Entwurf zeigt ein Oblongum von 54 Klafter 2 Fuß Länge und 32 Klafter Breite und erhält außer einem hohen durch das Terraingefälle theilweise bedingten Souterrain und dem sehr hohen Parterre noch drei Stockwerke, wovon das erste als Mezzanin und das zweite als Hauptstockwerk behandelt ist. Das Souterrain enthält die Gipsgießerei, die nöthigen Magazine und Depots, das ebenerdige Stockwerk die Bildhauerschule, die Schule für kleine Plastik und das plastische Museum. Der ursprünglich beabsichtigte Mittelbau für die plastische Sammlung, welcher den großen Hof durchsetzt und dadurch zwei Höfe gebildet hätte, wurde leider aufgegeben, kann aber erforderlichen Falles eingefügt werden. Der große Hof ist in allen Stockwerken mit einem breiten, vortrefflich verwendeten Korridor umgeben. Im Mezzanin befindet sich die Landschaftsmaler- und Kupferstecherschule, die reichhaltige Bibliothek, Kupferstich- und Handzeichnungensammlung, das Kanzleilokal und die Direktorswohnung. Im Hauptstockwerk sind die Malerateliers, die Spezialschulen, die Architekturschule, die Ausstellungs- und Rathsäle; im obersten Stockwerk wieder Malerschulen, die berühmte Bildergalerie und die Kustodenwohnung. Die Korridore in dem rückwärtigen Langtrakte sind ausgezeichnet verwendet: ebenerdig zur Aufstellung von Gipsen und Friesen, im Mezzanin als Lese- und Zeichenzimmer vor der Bibliothek, im ersten Stock als Ausstellungsraum und im zweiten als Bildergalerie. Die verschiedenen Anforderungen der Bildhauer, Maler, Architekten und Kupferstecher an Licht, Luft und Raum haben eine allerseits befriedigende Lösung gefunden, die durch ihre klassische Klarheit und Einfachheit, sowie durch ihre künstlerische Verwerthung an der Façade überrascht und erfreut. Die Façade erhält ebenerdig eine massive Quaderung mit großen Oeffnungen, als Portal einen sechssäuligen dorischen Portikus von 11 Fuß Axenweite, das Mezzanin dieselbe Quaderung wie zu ebener Erde, im ersten Stockwerk ein ionisches, im zweiten ein korinthisches Säulen- und Bogensystem, die vier Eckrisalite Pilaster-Attiken, in den Bogenfeldern des ersten und zweiten Stockes abwechselnd große Fenster mit Giebelverdachungen und Figurennischen, die Hauptstockwerkshöhen in Dimensionen, wie die der großen italienischen Paläste. Das Ganze ein Werk, das seinen Meister loben wird.

Die Situation dieses großen Baues ist so, daß seine Mittellinie in der Axe der breiten Albrechtstraße liegt, wodurch der dorische Portikus als Gesichtsgegenstand in derselben erscheint. Der Platz vor dem Akademiegebäude, in einer noch größeren Ausdehnung als dieses, wird selbstverständlich seinerzeit nicht mehr als Kalkmarkt, sondern als Gartenanlage fungiren. Leider wird in neuster Zeit in Fachkreisen die Befürchtung laut, daß sich der in so naher Aussicht stehenden Inangriffnahme des Baues erneuerte Hindernisse in den Weg stellen könnten. Die Schädigung der Kunstinteressen Wiens durch eine neuerliche Verzögerung dieses wichtigen Baues ist so in die Augen springend, daß die maßgebenden Behörden die umlaufenden pessimistischen Gerüchte hoffentlich durch die um so raschere Verwirklichung des Planes dementiren werden.

Als eines Projektes, dessen Ausführung in nächster Aussicht steht, ist noch des Sparkassengebäudes zu gedenken, das an die Stelle des abgebrannten Treumann-Theaters auf dem Platze am Franz-Josefs-Quai erbaut werden und eine reiche monumentale Ausstattung erhalten soll. — Es unter-



liegt keinem Zweifel, daß die Zahl der öffentlichen Bauten sich noch beträchtlich vermehren wird, wenn den mannigfachen Anforderungen, welche allmählich die Reorganisation der Behörden stellen, Rechnung getragen werden muß.

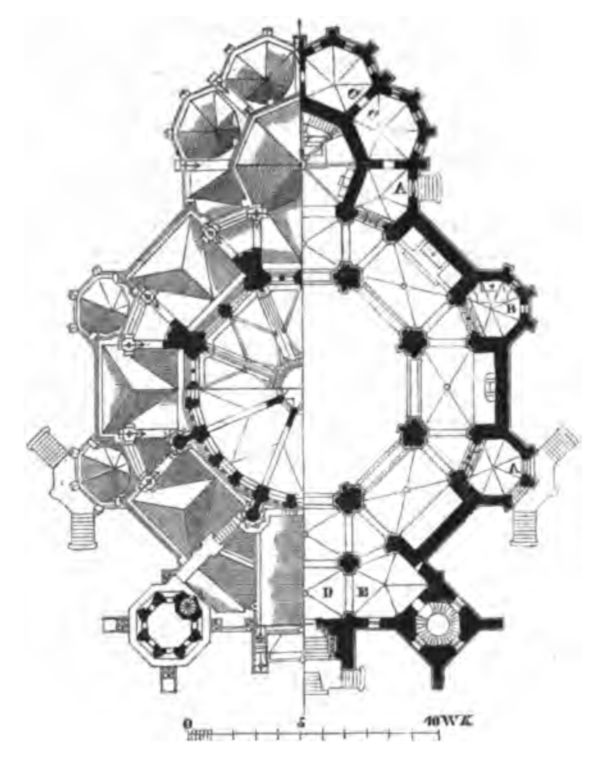
Im Vergleich zu den in Aussicht stehenden oder angefangenen öffentlichen Bauwerken stehen viele der jetzt schon vollendeten der Zahl, Größe und Wichtigkeit nach zurück, sind aber doch nach mehreren Richtungen hin als höchst bedeutende Leistungen zu verzeichnen. Des neuen Opernhauses ist an anderer Stelle schon gedacht; nicht weit davon jenseits der Elisabethbrücke mit ihrem endlich gewonnenen Statuenschmucke steht als eines der ersten vollendeten Werke der Stadterweiterung das Schulgebäude der evangelischen Gemeinde*), eine vortreffliche, ebenso nützliche wie schöne Leistung Hansen's, ein Typus für die großstädtische Schule. Die Hauptfaçade ist gegen den sogenannten Technikerpark gerichtet. Auf einem massiven Unterbau ein breites dreistöckiges Mittelrisalit mit zwei um ein Stockwerk niedrigeren Seitentrakten mit ruhigen klaren Verhältnissen der Hauptmassen, vorzüglicher Gliederung der Kordon- und Hauptgesimse, feiner Fensterarchitektur und wohlgeordnetem Dachbau, am Portal auf ionischen Säulen die Statuen der vier Evangelisten. Alle Formsachen, Gesimse, Fensterarchitektur, Quaderarmirung der Gebäude-Ecken erscheinen als Hausteine, zum Theil nur geputzt, der Wandgrund ist Ziegelrohbau, das Ganze sehr sorgfältig ausgeführt. Ein anderes öffentliches Gebäude für Unterrichtszwecke, bis jetzt der einzige gothische Profanbau von Bedeutung, ist das bekannte, in der Pestalozzigasse stehende sogenannte akademische Gymnasium von Fr. Schmidt, ein Werk, von welchem auch die prinzipiellen Gegner der modernen Gothik zugeben, daß es seinem Meister und der Stadt Wien zur Ehre gereicht, ein Gebäude dessen innere Eintheilung durchaus musterhaft, dessen Vestibüle, Stiegenhallen und Säle zu den schönsten ihrer Art gehören, und in seiner Ausführung von einer Sorgfalt, Sachkenntniß und Bestimmtheit, der man die Verkörperung des Schulzweckes an jeder Fase und Fuge ansieht. Außer den beiden genannten auf den Stadterweiterungsgründen errichteten öffentlichen Bauten für Unterrichtszwecke wurden und werden in den verschiedenen städtischen Bezirken sehr zahlreiche neue Bauten für gleiche Zwecke in den letzten zehn Jahren errichtet, bei welchen sich das Stadtbauamt, dem der Entwurf und die Ausführung obliegt, mit anerkennenswerther Umsicht bethätigt.

Beinahe ebenso zahlreich, aber viel bedeutsamer, sind die neuen Kultusbauten. Der Bau der Votivkirche, dieses Prachtwerkes moderner Gothik, hat durch Vollendung der Thürme das gefährlichste Stadium seiner Entwickelung schon glücklich überstanden; nach der bevorstehenden Aufsetzung des eisernen Daches kann an die Einwölbung des Mittelschiffes und die innere Ausschmückung gegangen werden. Die glückliche Restauration von St. Stephan ist durch die Neuherstellung des Thurmhelms, den Ausbau der Giebel und den beabsichtigten neuen Abschluß des zweiten Thurms überall bekannt. Ein höchst dankbares Feld für den Monumentalbau war endlich der Neubau von nicht weniger als sechs größeren Pfarrkirchen gothischen Styls, von denen vier, durch Schmidt entworfen und in den letzten zehn Jahren ausgeführt, als Musterwerke des gothischen Styles unseres Jahrhunderts bezeichnet werden müssen. Das erste dieser Werke, die Lazzaristenkirche an der Mariahilferlinie, zeigt neben der ausgezeichneten Technik der jetzigen Wiener Gothik einen höchst interessanten, aus den zwecklichen Bedingungen dieser Predigerkirche entwickelten Grundriß und durch diesen einen Aufbau, der, in seinen untern Theilen auf die bloßen Konstruktionsbedingungen beschränkt, diese an seinen obern Theilen, insbesondere am Thurm auf der Kreuzung, zu einem malerisch wirkenden, stylgerechten Ausdrucke bringt. An der zweiten Kirche, in der Vorstadt Weißgärber, ist gleichfalls durch das breite Mittelschiff die Predigtkirche charakterisirt, aber, da diese Kirche auf freiem Platze steht, der formalen Entwickelung des Aufbaues mehr Raum gegönnt und insbesondere der Thurm über dem Westportal und der freie Dachreiter über der Kreuzung in origineller, wirkungsvoller Weise zur Ausführung gekommen. Das dritte Werk, die Kirche in der Brigittenau**), zeigt bei einer abermals neuen Grundrißanlage einen beinahe ausschließlich auf Ziegelrohbau beschränkten Aufbau, dessen Erscheinung durch die glückliche Verwendung des Ziegelmateriales bei größter Einfachheit der

*) Förster's Bauzeitung, Jahrgang 1866.

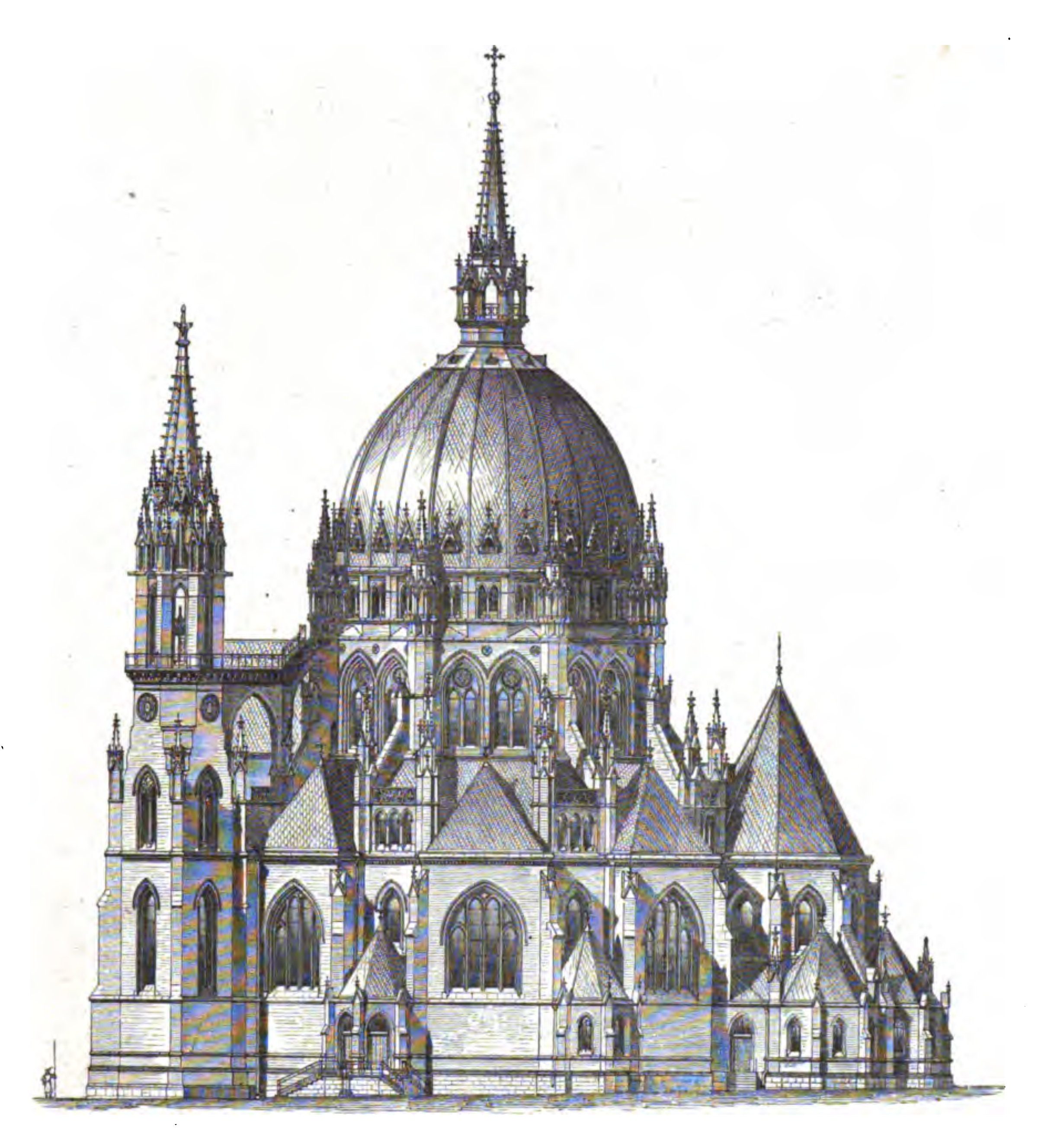
**) In der Zeitschrift des österr. Ing. und Archit. Vereins, Jahrgang 1869, mitgetheilt.

Formsachen von ganz überraschender Wirkung ist. Die Kirche ist dreischiffig, hat die Rundpfeiler in den Seitenschiffen und im Oberschiff zwar mit Quergurten verbunden, dazwischen aber eine sattelförmige Holzdecke. An der Façade eine Arkadenvorhalle und zwei schlanke Thürme, deren Helme wie das Kirchendach mit farbigen glasirten Dachplatten gedeckt sind. Der Architekt, durch die Terrainverhältnisse und die vorhandenen Mittel übermäßig beschränkt, hat an diesem Werke beinahe auf jede formelle Ausbildung des Details verzichten müssen, aber gleichwol gezeigt, wie bei den primitivsten Konstruktionsmotiven doch eine lebensvolle Gliederung des ganzen Organismus erzielt werden kann. Die bedeutendste neue Kirchenanlage ist die zu Fünfhaus, bei welcher uns Schmidt, abweichend von dem gewöhnlichen Basilikengrundriß, das Motiv der gothischen Kuppelkirche von St. Karl zu Prag benützend, eine kunstgeschichtlich höchst interessante Schöpfung vorgeführt hat. Die Mittel zur Erbauung dieser Kirche waren weniger karg bemessen, der noth-



Grundriß der neuen Kirche zu Fünfhaus.
A A Vorhalle. B Kapelle. C C Sakristei. D E Orgelbühne.

wendige Haustein konnte überall, wo Form und Konstruktion es verlangte, reichlich angewandt werden die Dimensionen des Gebäudes sind beträchtlich genug, um sogar für größere Entfernungen wirksam zu sein. Das Verständniß der ziemlich komplizirten Raumgestaltung ist durch beistehenden Grundriß gegeben. Das Detail des Innern ist mit Meisterschaft und weiser Benützung aller konstruktiven Motive durchgebildet, und das Herbe des Styls, welches die früheren Arbeiten Schmidt's charakterisirt, gemildert durch feine Anklänge an eine antike Gefühlsweise. Besonders tritt dieß am Aeußern, an der von zwei ansehnlichen Thürmen flankirten Façade und am Aufbau der Kuppel hervor. Die strengen Wimperge, die ursprünglich für den Octagonkranz bestimmt waren, sind weggeblieben; die Dachgalerie, nur von den acht Eckfialen der Octagonstreben durchbrochen, zieht sich in breitem ruhigem Saum um die mächtige, mit reicher Laternenfiale gezierte Kuppel, in ansprechender Weise durchbrechen die Kuppelfenster das Achteck, mäßig bewegt sind auch die Linien der den Centralbau umgebenden Kapellenkränze, überaus kühn und wirkungsreich ist die konstruktive Verbindung der beiden Façadenthürme und des Kuppeltambours, kurz, in das ganze Werk ist ersichtlich schon jener Geist eingedrungen, der Schmidt bei seinen Entwürfen für das Rathhaus erfüllt hat, der Geist der Versöhnung



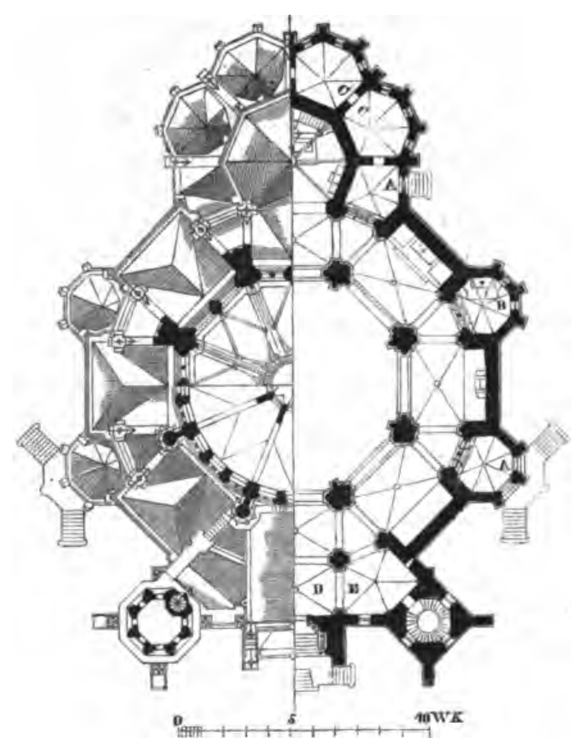
Die neue Kirche in Fünfhaus bei Wien von Fr. Schmidt.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VI. Jahrgang.

Verlag von E. A. Seemann.

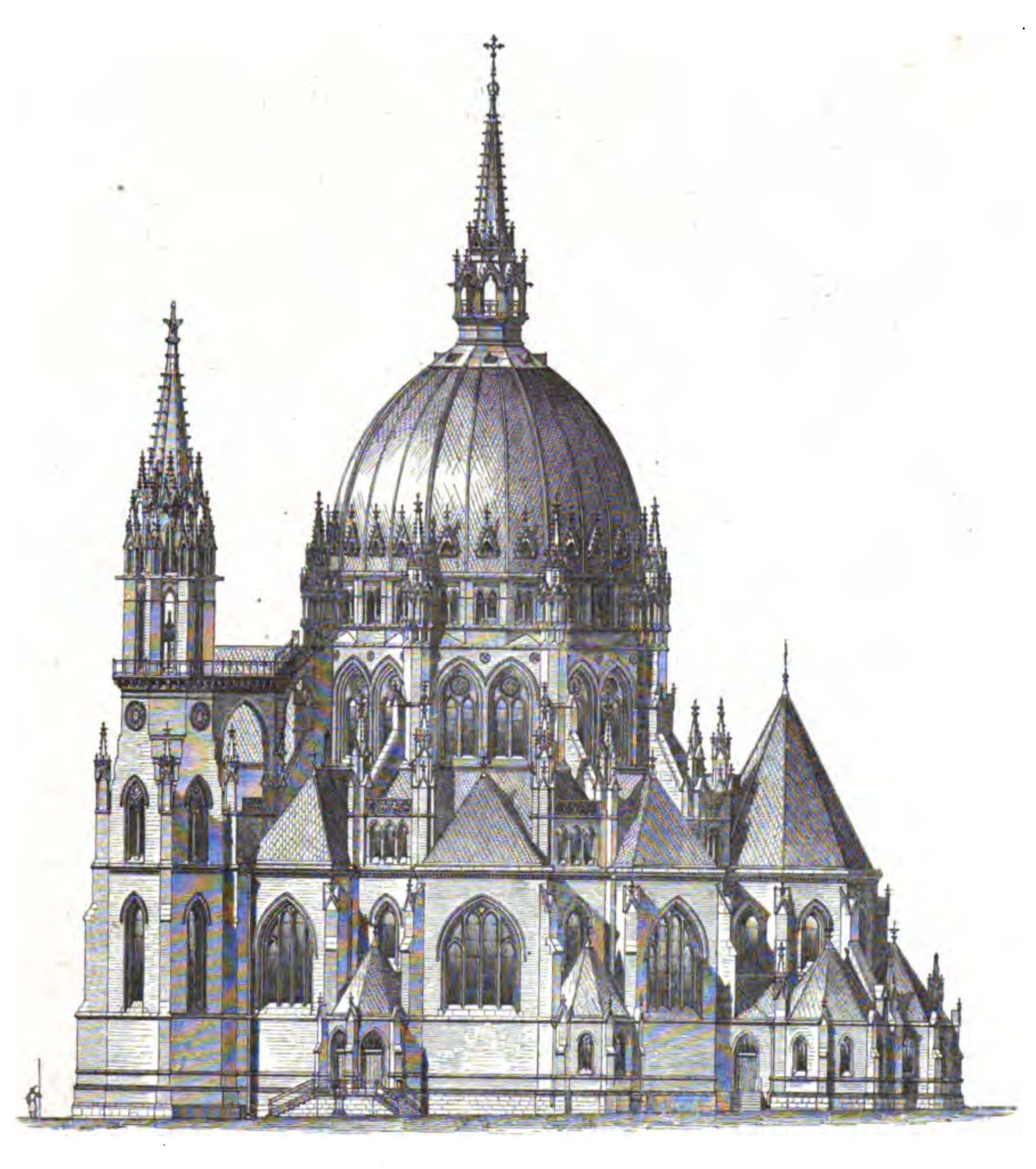
Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Formsachen von ganz überraschender Wirkung ist. Die Kirche ist dreischiffig, hat die Rundpfeiler in den Seitenschiffen und im Oberschiff zwar mit Quergurten verbunden, dazwischen aber eine sattelförmige Holzdecke. An der Façade eine Arkadenvorhalle und zwei schlanke Thürme, deren Helme wie das Kirchendach mit farbigen glasirten Dachplatten gedeckt sind. Der Architekt, durch die Terrainverhältnisse und die vorhandenen Mittel übermäßig beschränkt, hat an diesem Werke beinahe auf jede formelle Ausbildung des Details verzichten müssen, aber gleichwol gezeigt, wie bei den primitivsten Konstruktionsmotiven doch eine lebensvolle Gliederung des ganzen Organismus erzielt werden kann. Die bedeutendste neue Kirchenanlage ist die zu Fünfhaus, bei welcher uns Schmidt, abweichend von dem gewöhnlichen Basilikengrundriß, das Motiv der gothischen Kuppelkirche von St. Karl zu Prag benützend, eine kunstgeschichtlich höchst interessante Schöpfung vorgeführt hat. Die Mittel zur Erbauung dieser Kirche waren weniger karg bemessen, der noth-



Grundriß der neuen Kirche zu Fünfhaus.
A A Vorhalle. B Kapelle. C C Sakristei. D E Orgelbühne.

wendige Haustein konnte überall, wo Form und Konstruktion es verlangte, reichlich angewandt werden die Dimensionen des Gebäudes sind beträchtlich genug, um sogar für größere Entfernungen wirksam zu sein. Das Verständniß der ziemlich komplizirten Raumgestaltung ist durch beistehenden Grundriß gegeben. Das Detail des Innern ist mit Meisterschaft und weiser Benützung aller konstruktiven Motive durchgebildet, und das Herbe des Styls, welches die früheren Arbeiten Schmidt's charakterisirt, gemildert durch feine Anklänge an eine antike Gefühlsweise. Besonders tritt dieß am Aeußern, an der von zwei ansehnlichen Thürmen flankirten Façade und am Aufbau der Kuppel hervor. Die strengen Wimperge, die ursprünglich für den Octagonkranz bestimmt waren, sind weggeblieben; die Dachgalerie, nur von den acht Eckfialen der Octagonstreben durchbrochen, zieht sich in breitem ruhigem Saum um die mächtige, mit reicher Laternenfiale gezierte Kuppel, in ansprechender Weise durchbrechen die Kuppelfenster das Achteck, mäßig bewegt sind auch die Linien der den Centralbau umgebenden Kapellenkränze, überaus kühn und wirkungsreich ist die konstruktive Verbindung der beiden Façadenthürme und des Kuppeltambours, kurz, in das ganze Werk ist ersichtlich schon jener Geist eingedrungen, der Schmidt bei seinen Entwürfen für das Rathhaus erfüllt hat, der Geist der Versöhnung



Die neue Kirche in Fünfhaus bei Wien von Fr. Schmidt.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VI. Jahrgang. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

der selbstlosen alles verschönenden antiken Welt mit den Verstandeswundern der Romantik. Der Meister, der in früheren Werken seiner Schule und seinen Schülern zulieb die Muster unerbittlicher Strenge geschaffen, zeigt nun in dieser interessanten Kirche, wie mild und gefällig sein Styl bei aller Treue sich dem modernen Kunstleben anschmiegen kann, das Wurzel und Gedeihen vorzüglich in den antiken Kunstanschauungen findet. In diesem Sinne erscheint das gedachte Werk als ein wesentlicher Fortschritt, der im Verein mit dem Bau des Rathhauses den künftigen Weg der von Schmidt repräsentirten Architekturschule ebnen und dauernd befestigen kann. Aber auch nur einer solchen besonderen Kraft, bei welcher das ganze System Fleisch und Blut geworden ist, bei welcher jedes fremde Element als solches erkannt und mit Reserve ein- und untergeordnet wird, kann der Assimilationsproceß zweier, sich seither so schroff entgegenstehenden Formensysteme in dem Maße gelingen, wie dieß bei der Kirche in Fünfhaus bis jetzt geschehen ist und beim Rathhausbau weitergeführt werden wird. Nicht eine Umkehr zur Antike, sondern offenbar eine Erweiterung der Prinzipien, die der modernen Romantik zu Grunde liegen, ist hiermit gewonnen und schwerlich irren wir, wenn wir diesen erweiterten Horizont dankend auf Rechnung der kollegialen Einwirkung der Meister der antiken Stylrichtung und ihrer ausgesprochener Vorliebe für die Gothik Italiens setzen. Die Vortheile, welche die Bautechnik aus diesen zahlreichen Kirchenbauten zog, bei welchen die zweckentsprechende Verwendung des Materials mit aller Sorgfalt gehandhabt wird und eine Menge interessanter Konstruktionselemente eingeführt wurden, vermehren sich noch durch die umfassende Entwicklung der Kunstgewerbe, welche beim Ausbau und der Schmückung der Kirchen reichliche Beschäftigung finden. Glasmalerei für die Kirchenfenster, zierliche Bildhauerarbeiten für die Altäre, das Gestühl und das Kleinbildwerk, Bronzearbeiten, Webereien und Stickereien für Kultusinstrumente werden in Wien nach den Zeichnungen der Schmidt'schen Schule in durchaus musterhafter Weise angefertigt und zahlreiche auswärtige Bestellungen bestätigen den gewonnenen Ruf dieser Geschäftszweige. Die Schmidt'sche Schule ist deßhalb auch durch größere und kleinere Aufträge aus Nah und Fern auf Jahre hinaus vollauf beschäftigt.

Eine andere Gebäudekategorie, die der militärischen Hochbauten, ist weniger durch ihre künstlerische als durch ihre massenhafte Erscheinung für die jetzige Wiener Bauthätigkeit von Bedeutung. Das riesige Arsenal, an welchem die besten architektonischen Kräfte sich erprobten, ist durch die zahlreichen Veröffentlichungen in den betreffenden Zeitschriften bekannt. Nach den dort angewandten Motiven wurden noch vor Beginn der Stadterweiterung die Franz-Josefs-Kasernen gebaut und nach ihrem Vorbilde eine ähnliche, aber noch viel größere Kasernenanlage am sogenannten Roßauerglacis angeordnet. Von der Wiener Militärbaudirektion projektirt und ausgeführt, zeigt dieses weitläufige Gebäude mit seinen für mehrere Regimenter genügenden Belagsräumen das wohlgemeinte Streben, die riesigen Massen durch architektonische Gruppirung und Detaillirung in gefälliger Weise zu gliedern, leidet aber nach der künstlerischen und technischen Seite unter mancherlei schweren Mängeln, denen durch einen innigeren Kontakt mit den in Wien maßgebenden Fachmännern auszuweichen gewesen wäre. Dasselbe ist von der großen Armenverpflegungsanstalt zu sagen, die außerhalb der Stadterweiterungsgründe in der Brigittenau ausgeführt wurde. Diese sehr interessante Anlage enthält einen vortrefflich disponirten Getreidespeicher für mehrere hunderttausend Metzen, Dampfmühlen, Brod- und Zwiebackbäckereien und das nöthige Kasernement für Bedienung und Verwaltung der Anstalt. Beide Gebäude haben die an ihnen in großem Maßstabe angewandten konstruktiven Neuerungen in der Verkleidung mit Terrakotta erst noch zu erproben. Zwei andere neuere militärische Bauwerke, die Kriegsschule und das Gebäude für militärwissenschaftliche Comité's, sind ohne große künstlerische Prätension auch zwecklich mit manchen Mängeln behaftet, wie dieß bei allem Fleiße des Ausführenden nicht anders sein kann, wenn sonst ganz ausgezeichnete Offiziere, die gestern den Bau eines Forts commandirten, heute eine Kompagnie exerziren und morgen ein Architekturwerk von dem Range einer militärischen Universität projektiren sollen. Zustände dieser Art haben sich allerdings seit dem Jahre 1867 zum Bessern gewendet, und es steht zu hoffen, daß künftighin bei allen wichtigeren Aufgaben Rath und Hülfe bewährter Fachmänner beigezogen wird.

(Schluß folgt).

W. Doderer.

Die Berliner akademische Kunstausstellung.

I.

Mit Abbildung.

Das Wunder hat sich begeben! An dem Tage, auf den unter dem ersten Eindruck der Kriegserklärung die Eröffnung der diesjährigen akademischen Ausstellung voreilig verschoben worden war, am 18. September, vierzehn Tage nach dem herkömmlichen Eröffnungstermin, haben sich ganz in gewohnter Weise die altbekannten Säle dem Publikum erschlossen. Vielleicht dienen sie zum letzten Male zu diesem Zweck, denn über zwei Jahre findet hoffentlich die Ausstellung schon das Gebäude der Nationalgalerie zu ihrer Aufnahme bereit.

Wenn vor vier Jahren das Zustandekommen der Ausstellung mit Ueberraschung und Genugthuung begrüßt wurde, wo längst der Friedensruf durch die Welt erklungen war, mit welchem Gefühl soll man der diesjährigen Ausstellung gegenübertreten? Noch tobt der Kampf, und eine unerhörte Aufgabe steht dem deutschen Heere zu lösen bevor; und während dessen pilgern die Bewohner und Gäste der preußischen, der deutschen Hauptstadt nach dem Friedenstempel der Musen und erfreuen sich der Kunst, wie wenn ihre Gedanken keinen Augenblick aus dem ruhigen Alltagsgeleise gedrängt wären. Wahrlich ein glänzenderer Beweis für die sittliche Größe der Nation und für die vollständigen Erfolge ihrer materiellen Anstrengung ist nicht denkbar! Der Krieg wird als eine auswärtige — fast möchte ich sagen auswendige — Angelegenheit empfunden, der man alle erforderliche Sorgfalt zuwendet, ohne sich von den höheren Aufgaben des Lebens und Strebens abwenden zu lassen: Im Kriege selber ist das Letzte nicht der Krieg. Das ist deutsch gedacht und empfunden.

Aber vielleicht haben wir es nur mit einer Art von Nothausstellung zu thun. Hat man vielleicht anstandshalber in der Eile ein paar nahe liegende Sachen zusammengescharrt, um, da ja doch der Feind Berlin und die Ausstellung selbst direkt nicht bedroht und gefährdet, die Regelmäßigkeit nicht zu stören? Dergleichen hat man wohl schon früher gesehen. Auch die Kriegsjahre 1806 und 1814 hatten ja ihre Ausstellungen. Indessen war im ersteren die Ausstellung schon im Gange, als der verhängnißvolle Krieg ausbrach, sie war numerisch schwächer, als die vorangegangene, und die Demüthigung Preußens von Jena und Tilsit wirkte so nachhaltig deprimirend auf den Kunstgeist, daß 1808 die Zahl der ausgestellten Kunstwerke von 598 auf 396 herabgesunken war. 1814 aber, wo bereits am 31. März der Einzug in Paris, am 30. Mai der definitive Friedensschluß stattgefunden hatte, brachte gleichwohl die Ausstellung nicht mehr als 397 Nummern auf, gegen 629 im Jahre 1812. Diese Zahlen sprechen zu beredt, als daß sie durch Berücksichtigung der qualitativen Seite, über die mir im Augenblicke keine Notizen zur Hand sind, eine andre Bedeutung bekommen könnten. Dermalen aber zählt der (schon jetzt eines starken Nachtrages bedürftige) Katalog 1102 Werke*) auf, gegen 931 im Jahre 1866, während auch der Katalog von 1868 nur 1024 Nummern nachweist.

Die Qualität nun angehend könnte nur ein mit den Berliner Ausstellungsverhältnissen ganz vertrautes Auge und auch das nur nach ziemlich eingehender Prüfung einen Einfluß der politischen Ereignisse wahrnehmen. Zwar steht das Durchschnittsniveau hinter dem der vorigen Ausstellung zurück, das aber in Folge verschiedener Umstände ein ganz außergewöhnlich hohes war und also auch unter gewöhnlichen ruhigen Zeitläufen nicht ohne Weiteres wieder erwartet werden durfte. Jedenfalls ist der allgemeine Charakter der gegenwärtigen Ausstellung ein ganz respektabler, und es

*) Der Nachtrag ist inzwischen erschienen und zählt bis Nr. 1398.

treten eine große Menge zum Theil freilich schon gelegentlich bekannt gewordener, zum Theil aber auch neuer bedeutender Werke auf, die dauernd zu fesseln vermögen.

Was den schärfer Beobachtenden die Einwirkung des Krieges erkennen läßt und der Ausstellung von 1870 ihren Stempel giebt, das ist eine gewisse Ungleichmäßigkeit in der Betheiligung. Unsere letzten Ausstellungen hatten einen erfreulichen Anlauf genommen, international und ein wirklicher Mittelpunkt für die Kunst der Gegenwart zu werden. Die Unruhe der Zeit und die Unsicherheit der Verbindungen hat für diesmal diese Errungenschaft wieder in Etwas verloren gehen lassen, zuversichtlich nur, um das nächste Mal durch ganz außerordentliche Fortschritte in dieser Richtung zu entschädigen. Für jetzt vermissen wir das Ausland fast vollständig, und selbst die Betheiligung aus den verschiedenen deutschen Ländern (mit Einschluß Oesterreichs) steht hinter dem zurück, was wir davon schon seit längerer Zeit regelmäßig anzutreffen gewohnt waren. Damit bleiben eine Anzahl von Künstlern draußen, die immer gern gesehene und hoch geschätzte Gäste unserer Kunstausstellungen waren, und mit ihnen hat manches Fach, oder wenigstens manche Specialität, ihre Vertretung eingebüßt oder doch zum mindesten ihre glänzendsten Spitzen verloren. Mit einem Worte, wenn man solche regelmäßige größere Ausstellungen mit den Augen des historischen oder ästhetischen Systematikers zu betrachten gewohnt ist, so zeigt die gegenwärtige viele bedauernswerthe Lücken. Allein dieser im Publikum fast von Niemandem eingenommene Standpunkt zwingt jeder Ausstellung gegenüber zu weitgehenden Zugeständnissen und ist bei dieser unter den obwaltenden schwierigen Verhältnissen gänzlich ungerechtfertigt.

Diese äußeren Schwierigkeiten, die die unversehrte Erhaltung des Bestandenen schon als Gewinn erscheinen lassen, verhindern auch die Wiederaufnahme des kritischen Feldzuges gegen alte und zum Theil sehr verderbliche Grundfehler, an denen unsere akademischen Ausstellungen leiden. Man giebt sich der tröstlichen Erwartung hin, daß die Uebersiedelung in ein neues stattliches Lokal mit einer gründlichen Revision der bestehenden Einrichtungen und Gebräuche verbunden sein wird, der sicherlich einige Zöpfe zum Opfer fallen werden, wenn dieselben auch bei uns zur besseren Konservirung auf Draht geflochten sind, um den kritischen Scheeren kräftigen Widerstand zu leisten. — Diesmal aber hat man die Pflicht, jeden noch so geringen Fortschritt freudig zu begrüßen, und glücklicherweise gehören all die kleinen Veränderungen, die zu bemerken sind, wirklich zu den Verbesserungen. Man hat für eine würdigere Ausstattung des Lokales Sorge getragen, das Aufsichtspersonal ist in passender Weise ausgezeichnet, im Katalog sind die schon prämiirten Künstler durch einen Stern bei ihrem Namen kenntlich gemacht, die Jury scheint, da man nichts über sie hört, mit großer Mäßigung und, nach dem Anblick der Säle zu schließen, doch nicht mit übertriebener Nachsicht verfahren zu haben, und die Hängekommission hat, von ein paar flagranten Mißgriffen, die das ungünstige Lokal zur Noth entschuldigt, abgesehen, mit Umsicht gewaltet und verbessert noch fortwährend beim Einschieben der Nachzügler. (Es ist nämlich diesmal wieder ausnahmsweise von dem Einhalten eines rigorosen Einsendungstermines abgesehen worden, was gewiß Billigung verdient).

Wenn vor zwei Jahren die Mäßigung der Schlachtenmalerei unseren glänzenden Waffenthaten gegenüber anerkannt werden mußte, so darf dies Lob heute wiederholt werden. Es will gewiß wenig sagen, wenn sich an eigentlichen Kampfscenen, kriegerischen Genrestücken und Darstellungen älterer Schlachten nur fünf und zwanzig Bilder in der ganzen Ausstellung vorfinden. Dabei ist z. B. das Reiterporträt Friedrichs des Großen von Wilhelm Camphausen, über das neulich ausführlich geschrieben worden, mit eingerechnet, weil der König vorwaltend in seiner Eigenschaft als Feldherr aufgefaßt ist, und ein paar Kugeln am Boden ein Schlachtfeld anzudeuten scheinen. Außer diesem aber und Fedor Dietz' bekanntem Bilde „Blücher nach der Schlacht von la Rothière auf Paris marschirend“ erreicht kein einziges Kriegsbild auch nur entfernt lebensgroßen Maßstab; ja, mit Ausnahme von diesen beiden und Georg Bleibtreu's jüngst auch schon eingehend gewürdigter Schlacht bei Königgrätz macht nicht eins den Anspruch einer eigentlich historischen Komposition, sondern alle geben Scenen und Episoden, die bald mehr an den Ernst der entscheidenden That, bald mehr an den Charakter des Individuellen und Genrehaften anstreifen, der wiederum bei vielen der gänzlich herrschende ist. Daß dies in der Regel der malerischen Wirksamkeit zu Statten kommt



leidet keinen Zweifel; eben so wenig, daß man für diesen künstlerisch höchsten Zweck alle Mittel in Bewegung setzt. Schon die Wahl der Gegenstände giebt davon Kunde. Mit auffallender Vorliebe werden Reitergefechte behandelt, weil einmal die Kavallerie-Uniformen in allen Heeren am meisten malerisch sind, sodann weil die Taktik dieser Waffe den einzelnen Mann mehr zur Geltung kommen läßt und einen größeren Reichthum an Motiven für das Detail abwirft.

In Allem aber tritt ein bemerkenswerther Gegensatz zwischen der deutschen und der französischen Schlachtenmalerei hervor. Diese ist Gloire-Malerei; damit ist ihr Verdienst und ihre Bedeutung erschöpft. Hinter ihr steht das „à toutes les gloires de la France" gewidmete historische Museum zu Versailles, für das die Sachen entweder laut höheren Auftrages gemalt sind oder nach dem Wunsche des Künstlers als höchster Lohn ehrgeizigen Strebens angekauft werden sollen. Das historische Museum aber ist in jeder Beziehung das eklatanteste Armuthszeugniß für die französische Nation — außer im Punkte der Kosten. „All ihr Ruhm" besteht danach oder wird wenigstens gesucht ausschließlich in den blutigen Affairen und ihren zweifelhaften Erfolgen; und diese brutale Monotonie wird gar unerträglich gemacht durch die Ausführlichkeit und die durchschnittlich hinter dem Mittelmäßigen weit zurückbleibende Qualität der Schilderung: so daß allein schon mit Rücksicht hierauf, das Urtheil des deutschen, d. h. des gesunden Gefühls jüngst an dieser Stelle richtig dahin ausgesprochen worden, daß Versailles der klassische Boden der Enttäuschung ist.

Der ganze Plan konnte überdies in solcher Weise nur gefaßt werden in einem Lande, dessen Bewohnern an Stelle der allzu Wenigen zugänglichen literarischen Hülfsmittel ein umfassendes Anschauungsmaterial zur Belehrung in der vaterländischen Geschichte und zur Erweckung eines (allerdings eigenthümlich gefärbten) patriotischen Sinnes nothwendig ist, und dessen Bevölkerung durchgängig — selbst bis in die besseren Kreise hinauf — zu wenig geistige Kultur hat, um ohne unmittelbar packenden sinnlichen Eindruck, etwa auf dem Wege einer wennschon erleichterten Abstraktion, von den Dingen und Ereignissen entsprechend erregt und ergriffen zu werden. So hat dieser Zweig der darstellenden Kunst bei den Franzosen etwas Lehrhaftiges mit einem unleidlichen Beigeschmack des Deklamatorischen an sich. Alles sieht aus wie eine demonstratio ad oculos; man denke als Letztes in diesem Sinne an das Panorama der Schlacht von Solferino und die anderen Werke des gewiß höchst talentvollen Colonel Langlois! Es ist bei dem Beschauer — unwillkürlich, aber instinktiv zutreffend — der Bildungsstandpunkt wie bei dem Publikum der Ruppiner Kriegsbilderbogen vorausgesetzt, von denen sich — bis auf eine verschwindend kleine Anzahl von Ausnahmen — der gesammte Inhalt des historischen Museums von Versailles höchstens technisch, sonst aber nicht wesentlich unterscheidet. Jene ungebildete Masse kann sich die Dinge nicht vorstellen, wenn sie sie nicht gesehen hat; aus dem Bilde aber gewinnt sie die Ueberzeugung, analog dem bekannten Raisonnement des „Swinegel": Wahr mött die Geschicht doch sin, denn wie künn man se sonst vertellen. Nur solcher Belehrung zugänglich und durch diese grundsätzlich einseitig bearbeitet, kann diese Masse sich von der Kehrseite der Medaille keinen Begriff machen. Das Gegengewicht von all dieser „Gloire", das die Welt vor der Einverleibung in Frankreich gerettet hat, existirt für sie nicht.

Daher die Bornirtheit und der Größenwahnsinn der ganzen Nation, zu jeder Zeit, und so auch vor und während der gegenwärtigen Katastrophe. — „Die Bildung ist die einzige Garantie, welche wir für die Verirrungen der Masse besitzen"; und zwar gerade diejenige (literarische oder vielleicht besser humane) Bildung, deren Vorhandensein freilich noch nicht durch eine günstige Lese-Statistik verbürgt ist, deren Mangel aber durch ein Dokument, wie die bekannte Karte der Unwissenheit Frankreichs, auf's Unzweideutigste nachgewiesen wird. Wenn man sich die Brutalität in den Darstellungen der gegenwärtigen Hauptmeister der französischen Gloiremalerei, Pils und Yvon, vergegenwärtigt, so wird man den Zusammenhang, der hier angedeutet worden, nicht verkennen und das natürliche Ende solchen Unwesens gewahren.

Unserer deutschen Schlachtenmalerei fehlt das unästhetische und das unmoralische Element der französischen, das tendenziös Schulmeisterliche und das Renommistische. Nichts Schlagenderes dafür, als allein schon der Gegenstand eines der bedeutendsten, zumal unter den kriegerische Gegenstände behandelnden Bildern, mit denen sich Norddeutschland nach 1864 und 1866 auf der Pariser Weltausstellung vertreten ließ: Adolph Menzel's Ueberfall bei Hochkirch. Der bedeutende Mo-



ment erweckt die künstlerische Idee, und über das Denkmal hinaus ist das Kunstwerk Ziel des Schaffens. Nicht das rohe Gemetzel in scheußlicher Treue gegen die traurige Wahrheit ist die Seele des Bildes, sondern das geistige Moment, das im Kampfe zur Geltung kommt, sei es in den Gruppen der Führer in bedeutsamen Momenten, sei es in den Thaten oder Leiden des Einzelnen, wo sie durch den sittlichen Nachdruck als unmittelbar entscheidend erscheinen.

Es zeigt sich hier wie überall mehr gehaltreiche Innerlichkeit im deutschen Wesen als im französischen, mehr Verständniß und Anerkennung für wahre Größe, mehr Sein und weniger Schein. Aus der Isolirung, die die Franzosen aus Trägheit und Eitelkeit über sich verhängt haben, hat sich für sie nicht blos die Ueberschätzung ihrer Vorzüge ergeben, sondern, was schlimmer ist, die Unfähigkeit die höchsten Ziele in's Auge zu fassen und Anderer Ringen nach denselben vorurtheilsfrei und neidlos zu würdigen. Ich kann an diesen Nationalfehler der Franzosen nicht denken, ohne daß mir die schlagenden Worte Goethe's an Kotzebue in den Sinn kommen:

> Natur gab Dir so schöne Gaben,
> Als tausend andre Menschen nicht haben,
> Sie versagte Dir aber den schönsten Gewinnst,
> Zu schätzen mit Freude fremdes Verdienst.
> Könntest Du Dich Deiner Nachbarn freuen,
> Du stelltest Dich ehrenvoll mit in den Reihen;
> Nun aber hat Dich das Rechte verdrossen,
> Und hast Dich selber ausgeschlossen.

Unleugbar gewaltiges Talent, aber ohne solide intelligente und moralische Basis, hat das französische Geistesleben zu einem Aergerniß und Anstoß sich gestalten lassen. Unter trügerisch glatter — glänzender, aber werthloser — Oberfläche hat sich ein Pfuhl von Rohheit und Gemeinheit angesammelt, die bei der geringsten Erregung der Leidenschaft, noch heute wie vormals, sich nach schneller Durchbrechung der glänzenden Hülle in der nackten Brutalität offenbart. Die Anbetung des lächerlichen Gloire-Idols war der innere, die landläufige Bataillenmalerei (übrigens nur als ein keineswegs vereinzelt stehender Theil der gesammten modernen französischen Kunst) der äußere sichtbare Ausdruck dieser ungesitteten Gesinnung. Der falsche Nimbus der Größe ist jetzt endgültig zerrissen, und die Welt athmet auf, nachdem der Alpdruck dieses „Prestige", d. h. Hocuspocus, von ihr genommen ist. Auch auf die moderne Kunst wird und muß diese Befreiung von einer verkehrten Scheinautorität läuternd und fördernd zurückwirken.

Unter den Kriegsbildern der Ausstellung sind außer den schon bekannten besonders zwei Werke Wilhelm Camphausen's bemerkenswerth. Das Zusammentreffen des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Karl auf der Höhe von Chlum in der Schlacht bei Königgrätz stellt in der Begegnung der Führer die Thatsache der Vereinigung der beiden getrennt operirenden Armeen auf dem Schlachtfelde als vollzogen und damit den Zweck der vorangegangenen strategischen Operationen als erreicht dar. Beide von ihren Stäben umgeben, sprengen sich jubelnd auf der erstürmten Höhe, dem Schlüsselpunkt der feindlichen Stellung, entgegen. Wie es bei einer solchen Scene nur natürlich und berechtigt ist, haben die Porträts eine sehr sorgfältige und im Allgemeinen glückliche Behandlung erfahren. Besonders aber erfreut die jauchzende Frische der Stimmung und die Wahrheit der Situation. Das Bild ist klar und recht kräftig in der Farbe.

Ist hier eine abgeschlossene und in sich nicht disharmonische Situation gewählt, so ist das zweite Bild ungleich packender durch die Spannung des Momentes. Eine vielfach erzählte Episode aus der Schlacht bei Nachod hat das Motiv gegeben. Preußische und österreichische Dragoner sind im Handgemenge, letztere im Weichen. Da entspinnt sich um die Standarte der Oesterreicher ein Kampf, der mit deren Eroberung durch den Lieutenant von Raven endet. Die kämpfende Reitergruppe ist äußerst geschickt aus dem Schlachtgewühl ausgelöst und in die Mitte des Vordergrundes gerückt. Der Träger des Feldzeichens sitzt sterbend auf dem galoppirenden, von zwei Preußen gejagten Pferde, dem ein Trompeter, in meisterhaft gegebener Wendung aus dem Bilde heraussprengend, den Weg verlegt, während der Offizier die Hand nach der kostbaren Beute ausstreckt. Wenn die größte Kunst des Malers in der Wahl des fruchtbaren Momentes besteht, so konnte



nichts Glücklicheres getroffen werden. Innerhalb dieses Momentes aber ist wiederum jede einzelne Gestalt ein Meisterstück an Bewegung und Ausdruck; und neben der kriegerischen ist der menschlichen Empfindung in so trefflicher und feiner Weise Rechnung getragen, daß der Moment eine gewisse tragische Weihe erhält und eigentlich der mit seinem Leben erst die Fahne Lassende zum Helden der Situation wird. — Das Bild ist für die Kritik ganz unnahbar, bis auf einen Punkt. Für die Färbung lag die Schwierigkeit vor, den blauen Himmel, die blauen Berge und die blauen Uniformen zusammen zu verwerthen, was zwar keine einander widerstreitende Nuancen lieferte, aber doch eine gewisse flaue Monotonie herbeiführte, der vielleicht durch einen kräftigeren Gesammtton — unbeschadet des hellen, freundlichen Tages — zu entgehen gewesen wäre. Da jedoch auch so die Färbung nichts Unharmonisches darbietet, versöhnt man sich den vielen außerordentlichen Eigenschaften gegenüber leicht mit diesem unerheblichen Nachtheil.

Einer ganz unbegreiflichen Schwäche aber hat sich Camphausen in einem vierten Bilde schuldig gemacht, welches die Verleihung des Ordens pour le mérite an den Kronprinzen am Abend der Schlacht von Königgrätz darstellt. Der Stoff ist schon früher behandelt worden, auch jetzt wieder dreimal, immer mit mehr oder weniger Unglück. Der Grund liegt einfach darin, daß ein ceremonieller Akt die rein menschliche Empfindung und ihre Aeußerung, wie sie in dem Moment des Wiedersehens von Vater und Sohn unter solchen Umständen hervortreten mußte, für jedes leiblich gesunde Gefühl beleidigend zurückdrängt. Wenn dann noch gelegentlich in solchen Darstellungen der Anstand der Haltung in den beiden nächstbetheiligten Personen gewisse unliebsame Nebengedanken gar zu nahe legt, so schlägt der große Moment in die Komik (und zwar eine widerwärtige, weil unangebrachte) über.

Ferner zeichnen sich noch drei Kavalleriegefechte aus; am meisten Emil Hünten's 9. Husaren-Regiment bei Helmstedt gegen dänische Dragoner fechtend. Das Terrain (ein zertretenes Kornfeld) ist oberflächlich und auch als Tonmasse unwirksam behandelt, aber die Komposition lebendig und geschlossen, die Einzelheiten trefflich gezeichnet und gut gruppirt. Die Farbe erscheint stellenweise trocken.

Konrad Freyberg's Attaque des 3. Garde-Ulanen-Regimentes auf österreichische Ulanen ist etwas gewagt in der starken Obersicht, empfiehlt sich aber durch sehr gute und kräftige Motive im Vordergrunde. Die Komposition ist flotter und einheitlicher als in früheren Arbeiten des noch sehr jungen Künstlers, der jetzt wieder draußen nach der Natur studirt.

Endlich nenne ich eine „Kavallerie-Attaque" von Georg Bleibtreu. (Blaue Husaren sprengen ein österreichisches Karré; ich weiß augenblicklich nicht, ob und wo eine solche Affaire vorgekommen ist.) Das ziemlich große und sehr figurenreiche Bild hat hübsche Partien in der Anlage, ist aber noch so total unfertig, daß es noch nicht der Beurtheilung unterliegt und gar nicht hätte ausgestellt werden sollen.

Otto Heyden's große Kriegsbilder sind gut gemeint, aber ledern. Bei ihm ist das Komponiren zu sehr Verstandessache, und für ernstere Aufgaben reicht sein technisches Vermögen nicht aus.

Zwei Künstler haben militärische und zwar ältere Stoffe zur Veranlassung für koloristische Bravourstücke genommen, in welcher Richtung sie recht Wirkungsvolles hervorgebracht haben. Franz Adam hatte schon auf der Münchener Ausstellung des vorigen Jahres eine ähnliche Arbeit; ich möchte seine Episode aus dem Rückzuge aus Rußland für noch erheblicher halten. Die Komposition, und mehr noch das charakteristische Detail tritt hier gegen die Zusammenstellung, Gegeneinandersetzung und prägnante Tönung der Farbenflecke zurück, aber der Eindruck ist gut.

Besser fast noch nach dieser Seite, obwohl noch gleichgiltiger gegen alles erkennbare Detail, und doch auch wieder glücklicher in den großen Hauptlinien der Komposition ist Jószef Brandt in seinem „Uebergang der polnischen Kavallerie über den Meerbusen auf die Insel (sic!) Jütland unter dem Wojwod Stephan Czarniecki während des Sturmes der österreichischen Infanterie auf die Festung Kolding." (Episode aus dem Feldzuge der alliirten Truppen gegen die Schweden im Jahre 1658.)

Weniger glücklich haben sich zwei andere Maler mit älteren Gegenständen abzufinden gewußt.





MARIA UND JOHANNES BEI DER LEICHE CHRISTI.

Karl Wohnlich in Breslau malt die Mongolenschlacht vor Liegnitz am 9. April 1241, macht aber aus den Barbaren so groteske Gestalten und aus den adligen Rittern (auch im Kostüm) so hölzerne Turnierpuppen, und kleidet das unzusammenhängend komponirte Ganze in eine solche Tuschbilderfarbe, daß die Wirkung bei dem mächtigen Pathos, mit dem der Stoff ergriffen ist, eine hoch komische wird.

In A. Northen's Gefangennahme des Generals Cambronne durch den hannöverschen Obersten Halkett in der Schlacht bei Waterloo ließe sich vielleicht noch über Einiges verhandeln, wenn die unwürdige Haltung der beiden Hauptfiguren, die an eine polizeiliche Arrestation erinnert, nicht das ganze Bild ungenießbar machte.

Hübsche Kriegsgenrebilder, eins in heiterem, ein anderes in trübem Charakter, namentlich das letztere sehr gelungen in der Stimmung, sind von Christian Sell vorhanden. Auch Fritz Kaiser vertritt wie gewöhnlich diese Richtung klein und anmuthig.

Um von diesem Felde sofort in ein sehr abweichendes überzutreten, halten wir den Schritt an vor einem entschieden bedeutenden religiösen Bilde, welches wir gleichzeitig unsern Lesern in einer tüchtigen Radirung vorlegen können, der Pietà von Charles Verlat in Weimar. Die Erwartungen sind durch die jüngst an dieser Stelle von kompetentester Seite gegebene begeisterte Schilderung des Bildes hoch gespannt, und es wird daher Vielen angenehm sein, das Werk wenigstens durch eine Reproduktion kennen zu lernen. Ich wünschte, ich könnte mich mit dem schon formulirten Urtheil so einverstanden erklären, daß ich nur darauf zu verweisen brauchte. So aber muß ich ein Bedenken äußern und motiviren, dessen ich mich seit dem ersten Blick auf das Werk nicht mehr erwehren kann, und das ich, da mir die Erklärung desselben zur Hand zu sein scheint, für begründet halten muß.

Da auch ich von Verlat nur die vortreffliche, derb naturalistische und kräftigst vorgetragene Scene „au loup" kannte, war ich erstaunt, ihn in so zurückhaltend edler Weise einen idealen Stoff behandeln zu sehen, besonders aber zu bemerken, daß die energische Pinselführung hier einer sorgfältig und fein durchbildenden Behandlung Platz gemacht, wie sie einem so großen historischen Bilde (die Figuren sind lebensgroß) ohne jede nazarenerhafte Ankränkelung gar nicht besonders wohl ansteht, und die mich an einige ähnliche Bilder von gewiegten Porträtmalern erinnerte.

Indessen würde dies kein erheblicher Vorwurf sein. Ich halte trotz derselben Eigenschaft Julius Röting's Grablegung für ein vortreffliches Bild. Auch die Komposition will ich nicht beanstanden, wiewohl der Christus gar zu gerade ausgestreckt ist, die Figuren ohne Verbindung sind (und der einzige Versuch einer Verbindung durch den Arm des Leichnams auf dem Schooße der Maria für jenen eine sehr unangenehme Konturirung zu Wege bringt). Auch den Adel und die Schönheit der einzelnen Formen erkenne ich mit Freuden an; der Johannes hat den schönsten und tiefsten Ausdruck und ist koloristisch trefflich abgestimmt, vielleicht nur etwas zu absichtlich den beiden anderen helleren Figuren als dunkle Masse entgegensetzt. Aber gerade von dem sehr gerühmten ergreifenden Ausdruck der Mittel- und Hauptfigur, der Maria, finde ich nicht nur, sondern glaube ich beweisen zu können, daß er psychologisch unwahr ist.

Ich glaubte im ersten Augenblick, den unbefriedigenden, ja störenden Eindruck dieser Figur auf die schlicht geordnete Drapirung schieben zu müssen, die sich unschön zerrt und die Formen des Körpers nicht durchfühlen läßt. Bald indessen wurde mir der tiefer liegende und entschiedener wirkende Fehler klar: diese Erscheinung der Trauer ist gegen die Natur.

Der Schmerz beugt, das Schluchzen und Weinen, der gepreßte Athem zieht den Körper zusammen, ganz davon zu schweigen, daß es für die Mutter ein Bedürfniß ist, der theuren Leiche so nahe wie möglich zu sein, sie wenn thunlich zu berühen, sich ihr wenigstens zuzuneigen. Hier aber kauert sie rückwärts angelehnt.

Nun giebt es allerdings Momente in der tiefsten Trauer, wo der Körper sich in die Höhe richtet: im sich aufbäumenden Schmerz, beim gellenden Aufschrei aus beklemmter Brust. Aber das sind Momente der allerstärksten Erregung und Spannung und sehr flüchtige Momente. Ein solcher liegt hier nicht vor. (Ob er sich bei diesem Gegenstande überhaupt für die Darstellung eignen

würde, soll hier nicht erörtert werden). Der Ausdruck des Kopfes ist der der stillen, wehmüthigen Betrachtung: „Wer ganz mit seinem Schmerz allein, Der lernt den Schmerz genießen". Es ist aber nicht das erschlaffte Zusammenbrechen nach der höchsten momentanen Anspannung, dazu hat der Körper, soweit seine Stellung erkenbar ist, nicht vollständig genug der eigenen Schwere widerstandslos nachgegeben und überall Stützpunkte gesucht, die Gestalt ist nicht gebrochen genug.

So keinem Moment einer in der Situation natürlichen Stimmung entsprechend reducirt sich die Originalität der Stellung auf Neuheit, und das Gefühl bleibt in der Schwebe wie der mangelhaft unterstützte Körper der Maria. Doch sieht man wohl, wie ernst es dem Künstler mit einer wirklichen Versenkung in seinen Stoff gewesen ist, und seine eigene Wärme theilt sich auch dem Beschauer wohlthuend mit; — nur nicht ganz befriedigend, weil über die beregte Differenz zwischen der natürlichen und der gemachten Empfindung nicht hinwegzukommen ist.

Solche Werke sind bedeutend und interessant, aber nicht genial. B. M.



(Nach einer Federzeichnung von Urse Graf).

Zur deutschen Renaissance.

Das ehemalige Lusthaus in Stuttgart, als Monument des Frührenaissancestyles, von W. Bäumer. Mit 4 lith. Tafeln und 3 Holzschnitten. Stuttgart 1869.

Zu den originellsten und reichsten Werken der Renaissance in Deutschland gehörte das ehemalige Lusthaus in Stuttgart, welches trotz mancher Umwandlungen doch im Wesentlichen in seiner prächtigen alten Form sich erhalten hatte, bis es im Jahre 1846 der damals hier herrschenden nüchternen Baurichtung zum Opfer fiel. Während der harte Urtheilsspruch an dem glänzenden Denkmale des XVI. Jahrhunderts vollzogen ward, suchte der Architekt Beißbarth wenigstens in treuen Aufnahmen das Bild des alten Baues zu retten, und mitten im Winter brachte die Begeisterung dieses verdienten Mannes eine vollständige Aufnahme des Baues bis in die kleinsten Theile seiner unermeßlich reichen Details zu Stande. Mehrere Hundert große Blätter, neuerdings für die Sammlungen des Polytechnikums in Stuttgart erworben, zeugen von der unverdrossenen Hingabe, welche er dieser großen Arbeit gewidmet hat. Auf diesen Aufnahmen beruhen die Tafeln, welche Bäumer der uns vorliegenden Abhandlung beigiebt. Wenn dieselben auch nicht ausreichen, um eine Anschauung von der reichen Pracht der Ausführung bis in's Einzelne zu gewähren, so geben sie doch durch Grundrisse, Durchschnitt und Aufriß, sowie durch äußere und innere Perspektiven ein vollständiges Bild der Gesammtanlage. Der Bau, 1584 begonnen, war für Feste und Aufführungen aller Art bestimmt, und enthielt im untern wie im obern Geschoß nur einen mächtigen Raum von 60 F. Breite bei 160 F. Länge, rings von Fenstern beleuchtet, im unteren Geschoß von Säulenhallen umgeben, die im oberen einen mit einer Balustrade abgeschlossenen Umgang trugen. Auf den vier Ecken befanden sich runde Thürme, welche kleinere Gemächer enthielten; in der Mitte beider Langseiten lagen vor den Arkaden doppelte Freitreppen die jederseits zu einer auf Säulen ausgebauten Loggia und von da aus in den oberen Saal führten. Dieser, in ganzer Breite und Länge durch ein hölzernes Tonnengewölbe bedeckt, bildete den großen Festsaal, der durch die zahlreichen tiefen Fensternischen noch einen ansehnlichen Zuwachs an Raum erhielt. Er war in allen Theilen reich geschmückt, namentlich mit zwei prachtvollen Portalbauten auf Hermen und Wandsäulen dekorirt, und selbst am Gewölbe waren Landschaften mit Jagdscenen gemalt. Der untere Saal war mit mittelalterlichen Netzgewölben auf kurzen toskanischen Säulen bedeckt, und enthielt drei große Bassins, um welche sich, mit Balustraden abgeschlossen, breite Gänge zum Lustwandeln hinzogen. Diese Bassinhalle steht in ihrer Anlage ganz einzig da; höchstens an dem „weißen Hause" des Schlosses Gaillon fand sie ihres Gleichen, aber nicht in so großer Ausdehnung und nicht in solcher Verbindung mit einem Festsaal.

Außer dieser originellen Anordnung gewann der Bau aber auch durch die edle künstlerische Pracht seiner Ausstattung hohes Interesse, und vielleicht nirgends sind die mittelalterlichen Formen mit den antiken in solchem Reichthum und solcher Gleichberechtigung verbunden worden. Die Kreuzgewölbe der äußeren Arkadenreihen, die Netzgewölbe der Bassinhalle, die Sterngewölbe der Eckthürme, prächtig in Gold und Farben schimmernd, verbinden sich mit ionischen und toskanischen Säulen, die sammt ihren schmuckvollen Postamenten und den Balustraden sowie den Kranzgesimsen und den Pilasterstellungen der Giebelwände Zeugnisse antiker Studien sind, während die hohen geschweiften Giebel, die Fenster mit ihren Kreuzstäben und Kehlenprofilen mittelalterlicher Sinnesweise entsprechen. Unermeßlich reich war die plastische Ausstattung. An den Wänden der Arkadenhalle sah man auf eleganten Konsolen 64 Brustbilder von Fürsten und Fürstinnen jener Zeit, unschätzbare Kostümbilder mit dem höchsten Fleiß in Sandstein ausgeführt, von denen die erste Tafel

einige Beispiele giebt. Es ist schmerzlich, sagen zu müssen, daß fast alle diese Prachtstücke dem pietätlosen Vandalismus zum Opfer gefallen sind. Auch sonst war an Gesimsen und Pilastern überall Bildwerk angebracht, unter anderem auch das Brustbild des trefflichen Baumeisters Georg Beer. Selbst die Absätze der hohen Giebel waren in origineller und wirksammer Weise durch große ruhende Hirsche dekorirt.

Es ist ein verdienstliches Unternehmen des Verfassers, durch seine Arbeit auf die untergegangenen Prachtstücke deutscher Renaissance wieder hingewiesen zu haben. Seine Mittheilungen bieten in künstlerischer wie kulturhistorischer Hinsicht ein Interesse, welches weit über die lokalen Grenzen und über den Kreis der Fachgenossen hinausreicht.

Ein weiteres Verdienst hat sich W. Bäumer durch Veröffentlichung einer Reihe von Reiseskizzen erworben, welche die Bauschüler des Stuttgarter Polytechnikums unter seiner Leitung in Rothenburg an der Tauber aufgenommen haben. Auf 31 autographirten Tafeln sind in zum Theil sehr gelungener Darstellung die wichtigsten Profanbauten jener alten Stadt in Grundrissen, Durchschnitten, Aufrissen, perspektivischen Ansichten des Innern und Aeußeren der Gebäude sowie charakteristischen Details vorgeführt. Erstaunlich ist der Reichthum, welchen diese Stadt an alterthümlichen Monumenten bietet. Von der Stadtmauer an mit ihren Thoren und Thüren liefern die Straßen und Plätze noch genug Beispiele jener charaktervollen Privatbauten, in welchen das absterbende Mittelalter und die beginnende neue Zeit sich so originell verschmolzen haben. Der Eindruck gipfelt in dem stattlichen Rathhaus mit seinen mächtigen Giebeln, seinen Treppenthürmen und Erkern und seiner derben Rustikakolonnade, die sich über einer hohen Freitreppe erhebt. Der malerische Reiz dieses prächtigen Städtebildes erhält noch eine Steigerung durch den großen Brunnen, der, inmitten eines weiten steinernen Beckens, eine Säule mit dem Wappenthier der Stadt zeigt. Rothenburg ist im Kleinen ein Abbild von Nürnberg, das im Süden ähnlich wie Danzig im Norden von der Macht der Kunstliebe der großen bürgerlichen Gemeinwesen am Ausgange des Mittelalters so glänzende Zeugnisse liefert.

Der Werth jener Bauwerke beruht selbstverständlich nicht auf den Einzelheiten, die vielfach Barockes, Willkührliches und Unschönes enthalten; wohl aber auf der malerischen Gesammtanlage, der sicheren Lebensfülle, der naiven Frische und plastischen Kraft, mit welcher jene rüstige Zeit ihren Sitten und Anschauungen einen architektonischen Ausdruck geschaffen hat. Selbst die Vermischung mittelalterlicher und antiker Elemente, so unzulässig sie uns in unserem modernen Doktrinarismus erscheint, ist gerade der Freiheit künstlerischer Bewegung günstig gewesen und darf nicht als Ausfluß subjektiver Willkühr, sondern nur als naturnothwendiges Ergebniß der beiden großen Kulturströmungen betrachtet werden, welche sich in jener interessanten Epoche begegneten und kreuzten. Die Franzosen, in der Raschheit künstlerischer Entwicklungsprozesse uns stets voran, haben schon seit Decennien den Monumenten ihrer Renaissance große Aufmerksamkeit bewiesen und dieselben durch glänzende Publikationen bekannt gemacht. In Deutschland haben wir, wie wir ja auch in Veröffentlichung der Denkmäler des Mittelalters hinter den Franzosen weit zurückgeblieben sind, für die Werke unserer Renaissance bis jetzt so gut wie nichts gethan. Es ist Zeit, daß dies anders werde, und in diesem Sinne dürfen wir vielleicht das Rothenburg-Album sowie die Abhandlung über das Stuttgarter Lusthaus als verheißungsvolle Vorboten weiterer Arbeiten auf diesem Gebiete willkommen heißen.

W. Lübke.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Zur italienischen Kunstgeschichte.

Von W. Lübke.

III.

Renaissance-Skulptur in Oberitalien.

Mit Abbildungen.



Vom Portale des Palastes Portinari. Mailand.

Die große Bewegung der Renaissance geht, wie Jedermann weiß von Toskana aus, so gut wie die erste Renaissance des Nicolo Pisano dort ihren Ursprung genommen hatte. Ueber die einzelnen Stufen ihres Entstehens und Fortschreitens sind wir im Ganzen wohl unterrichtet, weil schon seit Vasari eine Fülle von Mittheilungen über den Verlauf, der toskanischen Kunst Auskunft gebracht haben. Wenig dagegen wissen wir von der Geschichte der Renaissance in den übrigen Gebieten Italiens. Da dieselben dem Interesse Vasari's ferner lagen, konnte er nur vereinzelte Notizen bringen, und selbst in neuerer Zeit hat die urkundliche Forschung, in Toskana mit solchem Eifer und Erfolg betrieben, für die anderen Theile Italiens nur wenig geleistet. Dieser Mangel ist aber speziell für Oberitalien sehr zu beklagen. Wenn auch nicht in erster Reihe die Bewegung leitend, hat Oberitalien dieselbe doch bald mit Eifer aufgenommen und mit eigenem Schönheitssinn weiter geführt. An Reichthum der Schöpfungen steht es keinem der übrigen Gebiete nach, wenn auch an Fülle der Gedanken, Energie des Lebens und Tiefe der Durchbildung von der Florentiner Kunst überragt. Mailand, die Certosa von Pavia und der Dom zu Como sind die drei Orte, welche in der Entwicklung der Plastik für Oberitalien wahrscheinlich den Ausgangspunkt geboten haben. Eine Geschichte dieser Bewegung wird man erst gestützt auf ausgiebiges urkundliches Material schreiben können. Einstweilen bringe ich einige bescheidene Beiträge, die sich mir neuerdings aus dem Studium der Denkmale ergeben haben. Es sind die Resultate sorgfältiger Untersuchung und Vergleichung. Vielleicht geben diese immer noch aphoristischen Bemerkungen anderen Forschern Veranlassung, sie zu ergänzen und weiterzuführen. Ich habe den einzig sicheren Weg eingeschlagen, mit beglaubigten Werken der verschiedenen Meister zu beginnen. Leider ist die Zahl der unzweifelhaft festzustellenden sehr gering, im Vergleich mit der Masse der Schöpfungen und der großen Reihe von Künstlernamen. In der Darstellung werde ich dagegen die topographische Anordnung beibehalten.

1. Mailand und Umgegend.

Wunder giebt es in der Kunstgeschichte so wenig wie anderswo. Was uns auf den ersten Blick bisweilen so erscheint, gewinnt seine natürliche Erklärung bei genauerer Untersuchung. Hubert van Eyck findet seine Vorgänger in den realistischen Bildhauern zu Tournay und dem noch bedeutenderen Claux Sluter zu Dijon; Nicolo Pisano's Auftreten wird durch geistesverwandte Bestrebungen der Skulptur eingeleitet; für die Plastik der Renaissance in Toskana hat H. Semper kürzlich die bahnbrechenden Vorläufer nachgewiesen. In der That, wenn man genauer zusieht, erkennt man überall solche vorbereitende Stufen, welche aus dem konventionellen Idealismus der gothischen Kunst in die realistische Bestimmtheit der Renaissancekunst des 15. Jahrhunderts überleiten.

Solche Uebergänge lassen sich nun auch in der Plastik Oberitaliens nachweisen. In Venedig findet man sie an der Ausschmückung des Dogenpalastes, besonders an der Porta della Carta. Aber in gleicher Weise treten sie in den mittleren Gebieten auf, deren Untersuchung ich mir diesmal vorgesetzt hatte. Mailand mußte noch 1339 für die Ausführung eines hervorragenden Werkes, der Arca des Petrus Martyr in S. Eustorgio, die Hülfe fremder Meister herbeiziehen. Was außerdem an plastischen Arbeiten, namentlich an Grabdenkmalen, ausgeführt wurde, zeugt im Ganzen von geringer künstlerischer Kraft. Obwohl seit 1386 die Erbauung des Doms eine Menge von Werkleuten aus aller Welt zusammenführte, nahm die Plastik in Mailand keinen bemerkenswerthen höheren Schwung. Zuerst tritt, wie fast überall, so auch hier das Streben nach realistischer Auffassung an den Grabdenkmälern auf. Dennoch hält sich daneben die gothische Tradition bis tief in's 15. Jahrhundert hinein. Der Meister Christophorus de Luvonibus, welcher sich 1455 auf einem Grabmal in S. Marco nennt, steht noch ganz auf dem Boden mittelalterlicher Ueberlieferung; nur daß sich ein kräftigeres Naturgefühl in der Durchbildung der Gestalten und der Köpfe ankündigt. Von anderer Seite zeigt sich der Beginn einer neuen Auffassung an einem in derselben Kirche unter dem oben erwähnten Denkmal angebrachten Sarkophage. Das Ornament desselben läßt unverkennbare Elemente der Frührenaissance hervortreten.

Um diese Richtung mit weiteren Beispielen zu belegen, muß ich den Leser einen Augenblick nach dem in jüngster Zeit so bekannt gewordenen Castiglione di Olona führen. Mich hatte der Wunsch, die Fresken Masolino's kennen zu lernen, zu dem Ausflug veranlaßt. Es ist eine in jeder Hinsicht lohnende Tagespartie. Man fährt am besten mit der Eisenbahn nach Varese, dort findet man sofort einen flinken Einspänner, der in einer guten Stunde uns landeinwärts nach Castiglione bringt. Es war ein herrlicher Frühlingsmorgen, als ich diese kleine Expedition machte. Auf breiter gutgehaltener Landstraße rollte ich durch das malerisch von Schluchten durchrissene Hügelland, zur Linken und im Rücken immer umgeben von dem Kranz schneebedeckter Hochgebirge. In den Wäldern am Wege blühten Primeln, Anemonen und Veilchen. Nach einstündiger Fahrt biegt man rechts in eine Vicinalstraße, die sich rasch senkt und zu einem Hohlwege führt, der auf das kleine malerische Felsennest Castiglione mündet. Auf einmal sieht man sich mitten in dem Orte, der an romantischer Lage seines Gleichen sucht. Die Olona ist hier noch ein reißendes Alpenwasser, das sich durch eine tiefe felsige Schlucht den Weg in's Binnenland gewühlt hat. An dieser Schlucht beginnt der Ort, mit seinen unregelmäßigen Häusergruppen sich über die Hügelabhänge des rechten Flußufers bis zu einer ansehnlichen Höhe hinaufziehend. Auf jedem Schritt bieten sich köstliche Bilder, aus der unregelmäßig pittoresken Bauart der Häuser und den schönen Blicken in die nähere und fernere Umgebung originell zusammengewebt. Unten im Ort liegt an einem freien Platze ein zierlicher kleiner Centralkuppelbau der Frührenaissance, als Chiesa di Villa bezeichnet. Von dort führt ein ziemlich steiler Weg auf die

weithinschauende Höhe, welche die Collegiatkirche mit dem Baptisterium, das Ziel meines Ausflugs, einnimmt.

Schon die Façade der Kirche bietet Interessantes. In ihre Backsteinfläche ist ein Portal eingelassen, welches in einem feinen Kalkstein ausgeführt ein Relief in seinem Tympanon mit der Jahrzahl 1428 zeigt. In der Mitte thront die Madonna mit dem Kinde, von vier Heiligen umgeben, welche ihr den knienden Stifter der Kirche, den Kardinal Branda von Castiglione, empfehlen. In der Anordnung, den Motiven, besonders dem Faltenwurf folgt der Bildhauer noch den gothischen Traditionen; aber das Körperliche ist reifer, voller, das Christuskind z. B. schon ganz naturwahr und lebendig behandelt, vor Allem zeigt der Kopf des Donators eine meisterliche Auffassung des individuellen Charakters.

Noch stärker tritt diese Richtung an dem Grabmale des Kardinals im Chor der von ihm gegründeten Kirche zu Tage. Aus demselben Material gearbeitet, zeigt es einen auf Pfeilern ruhenden Sarkophag, der die liegende Gestalt des Verstorbenen trägt. Der bedeutende danteske Kopf ist mit großer Energie charakterisirt, die Gewandung zeigt noch die herkömmlichen gothischen Faltenmotive, aber neu belebt und naturwahr durchgebildet. Dasselbe gilt von den Statuetten der Kirchenväter an den Pfeilern, sowie von den Gestalten der vier Tugenden. Wohl sind auch diese noch mittelalterlich aufgefaßt, aber wie viel freier bewegen sie sich, beten, halten den Sarkophag! Auch die beiden lieblichen Engel, welche am Sarkophag die Inschrifttafel tragen, zeigen denselben neubelebten Styl. Noch entschiedener neigen die beiden nackten Genien oder Engelknaben sich der modernen Auffassung zu, welche auf der Rückseite dasselbe Amt versehen. In Bewegung und Bildung zu den freiesten ihrer Zeit gehörend, sind sie Vorboten der Renaissance. Kardinal Branda starb 1443, was wohl auch die Zeit der Ausführung des Grabmals ist. An der Rückseite liest man in gothischer Minuskel: Conardus guffus composuit. Damit ist doch wohl der Künstler und nicht etwa der Verfasser der Grabinschrift gemeint, wenn auch „composuit" für die Bezeichnung des künstlerischen Urhebers ungewöhnlich klingt.

Die Kirche hat auch sonst noch Skulpturen aus derselben Zeit. So die knieenden Engel, welche die Monstranz halten, an einem Wandschränkchen im Chor, feine liebliche Gestalten desselben neu durchgebildeten gothischen Styles. So von ähnlicher Richtung, aber steif und von geringer Hand die drei bemalten Steinfiguren und Brustbilder auf dem Altar im linken Seitenschiff. Besser daselbst die Statuen der Madonna mit den heiligen Laurentius und Stephanus, ebenfalls von Stein und völlig bemalt. Ebenso recht gute Arbeiten dieser Zeit Christus und die Apostel auf dem Altar des rechten Seitenschiffes. Bei diesen Altären ist wohl der Einfluß deutscher Kunst anzunehmen. Endlich aus späterer Zeit, 1543 bezeichnet, in der Wand des rechten Seitenschiffs die marmorne Halbfigur des todten Christus, eine sehr tüchtige Arbeit in den edlen Formen reiner, durchgebildeter Renaissancekunst, der Kopf mit weichfließenden Haar ausdrucksvoll, nur die Arme und Hände etwas starr. Man würde glauben, ein Werk der Zeit um 1510 etwa vor sich zu haben.

Auch die Chiesa di Villa bietet Einiges. Zunächst am Seitenportal dieselben Monstranz haltenden Engel wie in der oberen Kirche. Sodann am Hauptportal eine prächtige Ranke aus vollendeter Renaissancezeit mit Brustbildern, der Fries mit lebendigen Putten, welche Fruchtschnüre halten, darüber Gott Vater mit Engeln in trefflich durchgebildetem freiem Style. Während diese Arbeiten der Zeit um 1500 anzugehören scheinen, stellen sich die beiden kolossalen Figuren des h. Antonius und Christophorus an derselben Façade als tüchtige, wenn auch zum Theil etwas steife Arbeiten gothischer Nachzügler dar. Im Innern sieht man ein Marmorgrab mit Madonna, Johannes dem Täufer und andern Heiligen, sämmtlich in dem übertriebensten härtesten Realismus der Lombadischen Renaissance, namentlich

durch die stark gebrochenen Gewänder an die Arbeiten der Lombardi und verwandter Meister erinnernd. Alle übrigen Skulpturen des Innern sind spätgothisch. Da aber die Formen der Architektur schon durchaus den Renaissancecharakter zeigen, was in dieser Gegend kaum vor 1460—70 anzunehmen ist, so erhalten wir einen weiteren Beleg für die lange Nachblüthe mittelalterlicher Tradition in Oberitalien. Zugleich aber beweisen die plastischen Arbeiten in Castiglione, besonders die fest datirten der Collegiatkirche, daß schon seit 1428 jene neuen Regungen beginnen, deren Ziel eine möglichst treue Nachahmung der Natur, und deren Vollendung die durchgebildete Renaissancekunst ist.



Kapitäl aus der Certosa bei Pavia.

Der Sieg des neuen Styles wird nun in Mailand und dessen Umgebung durch die Bauten Michelozzo's (seit 1456 dort thätig), entscheidender noch durch das Auftreten Bramante's (seit 1476), sowie durch Borgognone's Façade der Certosa bei Pavia (seit 1473) herbeigeführt. An Michelozzo's Capella Portinari in S. Eustorgio beschränkt sich die plastische Dekoration auf Friese von Engelköpfen. Reich ist dagegen die Ausschmückung des jetzt im Museo archeologico der Brera aufgestellten Portales vom Palaste des Pigallo Portinari, welches mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Michelozzo zurückgeführt werden darf. Die beiden Medaillonköpfe des Hausherrn und der Dame sind markig und lebensvoll; die schwebenden Engel mit dem Wappenschild dagegen ungeschickt und plump, die vier Seitenfiguren in den Bewegungen etwas gezwungen, die weiblichen Figuren aber anmuthig und besonders die

Köpfe vortrefflich. Erst mit Bramante's Bauten und der Certosa beginnt die reiche Anwendung plastischen Schmucks und damit ein höheres Leben der Bildnerei.

Um die stylistische Entwicklung dieser Bildhauerschule zu verstehen, muß man sich klar machen, welche künstlerischen Einflüsse für dieselbe maßgebend gewesen sind. In erster Linie darf angenommen werden, daß Donatello's umfangreiche Thätigkeit in Padua (bis 1456) eine bedeutende Einwirkung auf die gesammte Kunst Oberitaliens ausgeübt hat. Unter den Malern steht der junge Mantegna offenbar unter diesem Eindruck, und das herbe, plastische Wesen, der schneidend scharfe Gewandstyl ist aus dieser Quelle herzuleiten. Montagna bringt zugleich aus dem Studium antiker Statuen die Vorliebe für jene Behandlung der Gewänder, bei welchen der sehr feine Stoff wie naß um den Körper gelegt erscheint, um den Bau und die Formen der menschlichen Gestalt lebendig zu markiren. Diese Richtung geht alsbald unter den Händen der Bildhauer Oberitaliens zu einem solchen Extrem über, daß die Gewänder sich in einzelnen großen Vertiefungen naß an den Körper festzusaugen scheinen, um dazwischen dann in scharfen Falten vorzutreten. Es ist wohl der häßlichste Faltenstyl der Welt, so unplastisch wie möglich, aber charakteristisch in dieser wunderlichsten aller Manieren für die große Mehrzahl der oberitalienischen Bildhauer im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts.

Nun macht sich aber daneben eine andere Auffassung bemerklich, deren Ursprung in der Nachwirkung des weich geschwungenen gothischen Styles zu suchen ist. Sobald dieser konventionell abgelebte Styl sich, wie wir es mehrfach nachweisen konnten, mit frischeren Naturstudien erfüllte, ergab sich daraus eine anmuthig edle Auffassung, meistens zwar etwas weich, selbst energielos, aber im Lieblichen, Jugendlichen sehr anziehend. Während die Werke der ersteren Richtung ihre Parallelen in Malern wie Mantegna, Bartolommeo Mantegna, Carlo Crivelli finden, stehen den Meistern der zweiten Gattung Maler wie der anmuthig milde Borgognone, auch Bramantino zur Seite. Das Leidenschaftliche tritt in dieser Schule überhaupt zurück und findet nur in Modena durch Mazzoni eine allerdings einseitig schroffe Vertretung, die indeß bei Meistern wie Mantegna und selbst Giovanni Bellini (vgl. die Pietà des letzteren in der Brera) ihre Vorbilder findet. Seit den achtziger Jahren kommt dann der Einfluß Lionardo's dazu, dessen Mailänder Thätigkeit auf die Entwicklung der gesammten dortigen Kunst von nachhaltiger Bedeutung war, obwohl trotzdem eine ganze ausgebreitete Schule an jenem harten übertrieben realistischen Style bis in's 16. Jahrhundert festhielt. Am meisten macht sich die Einwirkung Lionardo's auf die Plastik in dem eigenthümlichen Schnitt der süßlächelnden Köpfe geltend. Seit 1520 sodann geht in der oberitalischen Bildnerei jener Umschwung vor sich, der die gesammte damalige Kunst ergriff und hauptsächlich in einer mehr oder minder rückhaltlosen Aufnahme des Raffaelischen Idealstyles bestand. Doch bleibt daneben auch Manches aus der lokalen Ueberlieferung in Kraft, so daß die Plastik um jene Zeit ähnliche Erscheinungen bietet wie die Malerei in den zahlreichen trefflichen Werken des Gaudenzio Ferrari und des Bernardino Luini, von denen der erstere bekanntlich mehr die Raffaelische Richtung aufnimmt, während der andere dem Style Lionardo's treu bleibt.

Diese allgemeinen Bemerkungen werden uns bei Betrachtung der einzelnen Denkmäler zu Gute kommen. Zunächst ist das Dekorative an den Bauten Bramante's von hohem Werthe. Am Chor von S. Maria delle Grazie ist es namentlich die Reihe von Brustbildern in Terracotta, welche in großer Ausdehnung sich um die drei Apsiden und die dazwischen angeordneten rechtwinkligen Theile als Fries hinzieht. Es sind männliche und weibliche Heilige, meisterlich und scharf in gebranntem Thon ausgeführt, in einem energischen Realismus behandelt, wie er an antik römischen Medaillen vorkommt. Am Hauptportal der Kirche trägt der Architrav ähnliche Köpfe in Marmor, etwas weicher und fleischiger gearbeitet.

Zu den vorzüglichsten Terracotten gehören sodann die großen Köpfe im Friese der herrlichen Kapelle in S. Satiro, Werke voll bedeutsamer Charakteristik, noch gehoben durch die lebensvollen Kindergruppen, welche sie auf beiden Seiten umgeben. Von der äußeren Dekoration dieser Kirche sieht man in einem versteckten aus der Via Torino zugänglichen schmutzigen Winkel die Anfänge einer reichen Marmorbekleidung am Sockel der dort heraustretenden Façade. Es sind stark beschädigte, aber überaus zierliche Reliefs von zwei Sibyllen, sodann die Erschaffung Adam's und Eva's. Adam liegt schon auf dem Rücken und wird von Gott kräftig an der Hand gefaßt, wobei drei Engel assistiren. Eva erhebt sich lebhaft, mit betender Geberde auf den Schöpfer zuschreitend. Die Figuren sind schlank, etwas mager, die Gewänder Gottvaters und der Engel scharf und eckig gebrochen in harten Falten; doch sind die Kompositionen voll Leben und Naturgefühl bei miniaturhaft feiner Ausführung. Diese Marmorarbeiten stammen aus derselben Schule, welche an der Façade der Certosa thätig war.

Der Terracottastyl hatte schon vorher eine reiche Anwendung an dem Ospedale Grande erfahren. Die ungeheure Façade wirkt nicht blos durch den unübertroffenen Reichthum, sondern mehr noch durch die schöne Vertheilung und Abstufung ihres Schmuckes. Der reine Backsteinbau hat nie eine prächtigere und zugleich edlere Schöpfung hervorgebracht. Wir müssen die Hauptpunkte kurz rekapituliren. Zwei Reihen spitzbogiger Fenster, durch




Terrakotten vom Ospedale Grande zu Mailand.

Säulchen zweigetheilt. Der gemeinsame Rahmen mit elegant dekorirten Gliedern, vor Allem einer Arabeske von Weinlaub und Trauben, mit köstlich bewegten Putten und Vögeln durchzogen. Im oberen Bogenfeld kräftig behandelte Brustbilder von männlichen und weiblichen Heiligen. Die untere Fensterreihe von rundbogigen Blendarkaden auf Halbsäulen umschlossen. In den Zwickelfeldern wieder Brustbilder von Heiligen, in noch stärkerem Relief vortretend. Dann folgt der breite Fries, der beide Geschosse trennt, mit Rosetten und Laubwerk, Adlern und Engelköpfen abwechselnd dekorirt. Oben die Fenster des unteren Geschosses mit demselben reichen Schmuck wiederholt, aber rechtwinklig umrahmt und in den dadurch gewonnenen Feldern abermals mit Reliefköpfen geschmückt, so daß vier Reihen solcher Köpfe und Brustbilder sich herstellen. Das Alles mit unvergleichlicher Frische und Schärfe in den reinsten Formen ausgeführt und gebrannt, ein wahres Wunder der Thonplastik. Die 29 Arkaden rechts vom Hauptportal sind minder reich ausgestattet als die 17 Arkaden der linken Seite. Manche Medaillons sind unausgefüllt geblieben. Die Köpfe in den oberen Fenstern sind tüchtig, etwas schärfer und realistischer behandelt als in den übrigen Theilen, hie und da mit frei fließendem, ziemlich detaillirtem Bart. An der linken Seite zeigt sich der höchste Reichthum. Ihre Terracotten sind vielleicht das Freieste, Lebensvollste, Bedeutendste, was die oberitalienische Plastik in gebranntem Thon geschaffen. Sie tragen das Gepräge der

vollendeten Kunst des 16. Jahrhunderts. Die männlichen Köpfe sind von höchster Kraft, dabei Alles kühn und breit in großartiger Formbehandlung, die weiblichen Brustbilder von herrlicher Fülle und Weichheit, schön und selbst üppig im Schnitt der Linien und dem in vollen Massen fließenden Haar; die Putten in der Fensterumrahmung voll Leben, Frische und Anmuth. Dazu kommt noch die nicht minder reiche Ausstattung des großen, etwas später durch Richini ausgeführten Mittelhofes. In der oberen und unteren Säulenstellung schmücken Medaillonbilder die Felder über den Bögen, im Ganzen nicht weniger als 152 Köpfe. Der Styl ist hier etwas abgeflacht, konventioneller als selbst an den späteren Theilen der Façade, obwohl einzelne sehr tüchtige Arbeiten vorkommen. Am flauesten, auch im Relief am kraftlosesten sind die Werke der unteren Arkaden der rechten schmalen Seite.

Den seltenen Vorzug hatte die Mailänder Skulptur: sie besaß seit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts zwei Bauwerke ersten Ranges, an welchen die Thon- und die Marmorplastik fortwährend zur Ausübung kamen: das Ospedale für die Arbeit in Thon, den Dom für die Marmorarbeit. Betrachten wir nun, soweit es uns möglich ist, die Skulpturen des letzteren.

Studien dieser Art am Mailänder Dom zu machen gehört selbst für zwei gesunde Augen zu den anstrengendsten Unternehmungen. Die ungeheure Masse aus blendend weißem Marmor, an tausend Stellen mit Skulpturen bedeckt, von einer mächtigen Frühlingssonne, wie ich sie unausgesetzt antraf, überstrahlt, — es gehörte für mich vorsichtige Benutzung günstiger Momente dazu, um ohne Schaden davonzukommen. Ich wollte jede einzelne Statue prüfen und darüber Notizen niederschreiben. Ich mußte aber von der ungeheuren Aufgabe abstehen und ihre Lösung einem Glücklicheren überlassen. Was ich ermitteln konnte, ist folgendes Wenige.

Gothische Skulpturen finden sich hauptsächlich im Innern des Domes unter den zahlreichen Statuen der Pfeilerkapitäle, die bekanntlich einen Kranz von Nischen bilden. Der Styl dieser Arbeiten ist sehr verschieden und zeugt am besten von der Menge von Künstlern aus allen Ländern, welche an der Ausführung des ungeheuren Werkes betheiligt waren. Am Aeußeren entdeckt man, namentlich in den unteren Theilen, weniger Mittelalterliches als man glauben sollte. Am meisten noch in den Statuetten, welche auf Kragsteinen neben den Fenstern an der Stirnseite der Strebepfeiler angebracht sind. Die Hauptstellen für die Statuen am Aeußeren sind in den Fensterhöhlungen und an den drei Seiten der unzähligen Strebepfeiler. Sie stehen hier überall in Reihen auf reich geschmückten Konsolen über einander. In den Fenstern sind durchweg die älteren, an den Pfeilern die jüngern Arbeiten zu suchen. An der Façade und der Nordseite gehören die Figuren meistens der Spätzeit des 16. Jahrhunderts und noch jüngeren Epochen an. An der Ostseite des Chorpolygons findet man eine Anzahl recht sorgfältiger, wenn auch nicht geistvoller Arbeiten der Frührenaissance. Auch in den Fensterschrägen der Nordseite, sowie in dem westlichen Fenster des nördlichen Polygons ist eine große Anzahl von Werken vom Ende des 15. Jahrhunderts vorhanden. Hier fielen mir namentlich eine feine Jünglingsgestalt und eine betende Heilige als tüchtige Skulpturen auf. In der Laibung des großen östlichen Chorumgangfensters sieht man einen Täufer Johannes im übertriebensten realistischen Styl der Zeit mit hartem knittrigem Gewande. Besser sind nördlich am Chorumgang Adam und Eva, obwohl beide Gestalten etwas Schwerfälliges in Form und Stellung haben. Ebendort sieht man noch manche gute Figur aus der Zeit um 1500.

Wichtiger war für mich, daß es mir gelang, einige Werke des trefflichsten Mailänder Bildhauers vom Anfang des 16. Jahrhunderts herauszufinden. Ich meine Agostino Busti, genannt Bambaja, von welchem das Museo archeologico der Brera die herrlichen Reste vom Denkmal Gaston's de Foix bewahrt. (Vgl. über dieses den schönen Bericht Kinkel's

im Jahrgang IV der Zeitschrift). Eine feste Anschauung der stylistischen Eigenheiten dieses Meisters läßt sich aber am besten aus seinen Idealfiguren gewinnen. Diese sind namentlich an zwei im Dome befindlichen Hauptwerken desselben zu erkennen. Das eine ist das Grabmal des Kardinals Caracciolo († 1538) im Chorumgange rechts, ein Wandgrab aus schwarzem Marmor mit Figuren aus weißem Marmor. Auf dem Sarkophag sieht man die Gestalt des Verstorbenen in ruhigem Schlafe ausgestreckt, den Kopf auf die Hand gestützt nach dem von Andrea Sansovino zuerst angewandten Motive. Hinter ihm steht Christus, ganz im Typus Lionardo's, zur Seite Petrus und Paulus, ferner ein Bischof und ein Kardinal, sämmtlich würdige Gestalten mit schönen Köpfen. Die Gewänder haben durchweg eine gleichförmige Cadenz, indem lauter kleine fast konzentrische Parallelfalten sich wie an einem aufgehängten und am unteren Ende zusammengefaßten Vorhange herabziehen. Gerade an dieser konventionellen Draperie erkennt man die Idealfiguren Busti's ganz unzweifelhaft. Kein anderer Meister zeigt eine so absonderliche Art von Faltenwurf. Doch scheint derselbe sich erst in seinen späteren Werken in dieser Ausbildung anzukündigen. Die Bekrönung des Grabmals besteht aus einem Medaillonbilde der Madonna mit dem Kinde, das sich in etwas unruhiger Geberde wie zum Segnen von der Mutter abwendet.

Denselben Styl erkennt man am Altare der Darstellung Mariä im Tempel, welcher sich im südlichen Kreuzarme an der Ostwand dicht beim Eingange befindet. Die Figuren sind hier übertrieben lang, wie Busti sie gern anwendet, die Köpfchen fein und hübsch; den eigenthümlichen oben geschilderten Faltenwurf zeigt besonders die h. Katharina, übrigens ein schöner Kopf mit herrlichem Augenaufschlag. Oben auf dem Altar steht die Madonna, wie eine Juno den Schleier vom Antlitz fortziehend, neben ihr zwei schöne weibliche Heilige, außerdem Johannes der Täufer und Paulus, diese sämmtlich zu seinen herrlichsten Schöpfungen zählend. Die Körper haben gute Verhältnisse und edle Bewegungen, in der Gewandung ist jenes konventionelle Element nur leise angedeutet.

Nach diesen Anhaltspunkten sind mehrere Statuen am Aeußeren des Domes als Werke Busti's oder seiner Werkstatt mit Sicherheit zu bestimmen. So an der Ostseite des südlichen Kreuzarmes und an der daranstoßenden Chorecke mehrere an den Strebepfeilern befindliche Statuen, namentlich die weiblichen, deren hübsche Köpfe und schlanke Verhältnisse sammt dem bezeichnenden Faltenwurf ihn verrathen. Dann aber die schöne weibliche Figur an der Ostseite des kleinen südlichen Strebepfeilers am Chorumgang; der Hohepriester in der Laibung des großen östlichen Fensters daselbst; endlich die Propheten und Sibyllen am nordöstlichen Umgangpfeiler.

Auch an den beiden Prachtwerken Busti's in der Brera, dem berühmten Denkmal des Gaston de Foix und dem kleineren, aber nicht minder zierlichen Monumente des Poeten Lancinus Curtius, wiederholen sich dieselben stylistischen Merkmale. Besonders die fünf sitzenden Apostelfigürchen zeigen verwandte Auffassung und Behandlung. Die Statue Gaston's freilich steht außer aller Linie. Sie ist das Werk einer besonderen Inspiration; ich kenne auf der Welt keine Grabstatue mehr von so hinreißender Jugendschönheit.

Aber es giebt noch manche Werke derselben Epoche im archäologischen Museum der Brera, welche die Mannigfaltigkeit der damals in Mailand thätigen bildnerischen Kräfte bezeugen. Zunächst nenne ich ein marmornes Ciborium mit einer Madonna in der Mitte, die nicht eben bedeutend ist. Um so köstlicher sind die drei Engel, welche auf jeder Seite anbetend nahen, im zartesten Relief und von einer Schönheit, daß man sie einem der besten Florentiner zutrauen sollte. Nur die Körper sind etwas zu lang und schmächtig, die Köpfchen aber holdselig, die Gewandung von größter Feinheit. Mehr ornamental bedeutend ist das Grabmal des Bischofs Bagaroto vom J. 1519, aus S. Maria della Pace. Die Gestalt



des Verstorbenen würdig, in großartig geordnetem Gewandwurf, der Arm ist leise unter den Kopf gezogen und dadurch der Eindruck ruhigen Schlummerns erzielt. An den sechs Säulen in wunderlicher Kandelaber- und Vasenform sind Medusenköpfe in Medaillons aufgehängt. Diese Anordnung ist nur die Wiederholung eines prächtigen Grabmals in der ersten südlichen Kapelle von S. Eustorgio. Es ist dem 1484 verstorbenen Jacobus Stephanus de Brippio gewidmet. Auf vier ähnlichen vasenartigen Säulen (ein sehr unschönes Motiv!) ruht der prächtig geschmückte Sarkophag. Zwischen kleinen Pilastern von großer Zierlichkeit sind die Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Beschneidung, Flucht nach Aegypten dargestellt: Arbeiten von minutiöser Ausführung, malerisch komponirte Reliefs mit landschaftlichen Gründen, die Figürchen anmuthig, genrehaft, mit fein und charakteristisch behandelten Köpfen, die Gewänder in einem stark manierirten gebrochenen Faltenwurf. Darüber Christus mit der Weltkugel, von zwei Engeln verehrt, ganz oben Madonna mit dem Kinde. An den Stylobaten der Säulen hat der Künstler in seinen Rundbildern seinen antiken Reminiszenzen Luft gemacht, indem er Kaiserköpfe, Apollo und Marsyas, Kentauren darstellte. Doch ist das Figürliche hier etwas schwach.

Kehren wir noch einmal zur Brera zurück. Zu den bedeutendsten Werken, welche auf der ersten Stufe des neuen Styles stehen, gehört eine überaus edel aufgefaßte weibliche Grabstatue, liegend mit gekreuzten Armen dargestellt, mit großartig durchgebildetem Faltenwurf, Kopf und Hände mit dem feinsten Naturgefühl behandelt, das Gewand in lang fließenden Linien, in denen noch gothische Reminiszenzen nachklingen. Den entwickelten Realismus des 15. Jahrhunderts verrathen sodann mehrere meisterlich gearbeitete Reliefköpfe, so zunächst ein männliches Portrait von energischem Ausdruck, das üppige Haar mit einem Lorbeerzweig umwunden, besonders der Mund von gewaltiger Kraft, das Ganze an die Köpfe von Mantegna oder Buttinone erinnernd. Ein anderer Kopf giebt die noch kühneren gebieterischen Züge eines älteren Mannes, der besonders durch die stark vortretende Unterlippe einen Charakter von rücksichtsloser Festigkeit gewinnt. Das kurz geschorene Haar bedeckt ein Barett. Noch ein anderer mit großer perrückenartiger Frisur erinnert an die Köpfe von Bellini. Sodann ist auf schwarzem Marmor ein Reliefkopf des Lodovico Moro vorhanden, kenntlich durch das dicke Unterkinn und das reiche Haar, ein Werk feinster Ausführung und meisterlicher Auffassung. Zu den bedeutendsten Arbeiten der Zeit gehört ferner die Statue einer betenden Frau mit langem bis auf die Füße herabfallendem Lockenhaar, in einfach fließendem, großartig gemustertem Gewande und mit ausdrucksvollem Kopfe. Von Reliefkompositionen fiel mir besonders ein zierlich ausgeführtes Medaillon mit der Darstellung der Geburt Christi auf. Maria und Joseph und mit ihnen eine Gruppe von Engeln beten das Kind an, das auf dem Boden liegt. Der Styl der Gewänder gehört in seinen unruhig geknitterten Falten zum Manierirtesten der Zeit. Dagegen ein Relief des lehrenden zwölfjährigen Christusknaben im Tempel, wie er von seinen Eltern wiedergefunden wird, den edel durchgebildeten Styl etwa aus der Zeit um 1520 zeigt. Die Scene ist lebendig komponirt, die Figürchen sind anmuthig, der architektonische Hintergrund in trefflicher Perspektive durchgeführt.

Diese und so manche andere Schätze der erst im Entstehen begriffenen Sammlung werden ihre volle Würdigung erst erfahren können, wenn ein Katalog existirt, der über das Historische, so weit es irgend zu ermitteln, Auskunft giebt. Dann wird man hoffentlich nicht bloß Richtungen, sondern einzelne Meister unterscheiden können.

2. Bergamo.

Einer der vorzüglichsten Bildhauer Oberitaliens ist bekanntlich Giovanni Antonio Amadeo. Er gehört in die Reihe der Künstler des 15. Jahrhunderts, welche an der Aus-

schmückung der Certosa von Pavia betheiligt waren. Ehe wir ihn dort aufsuchen, müssen wir ihn in seinen beglaubigten Werken zu Bergamo kennen lernen. Wir ersteigen auf Zickzackwegen unter prächtigen Platanen-Alleen — eine Seltenheit in Italien! — die im Kranze umgebender Gebirge herrlich gelegene obere Stadt. Dort gelangen wir durch enge winklige Gassen zu dem Hauptplatze mit seinem mittelalterlichen Broletto. Durchschreiten wir die untere Halle dieses malerischen Gebäudes, so stehen wir vor der Kirche S. Maria Maggiore mit ihrem gothischen Portal und haben rechts daneben die prächtig geschmückte Capella Colleoni, das Ziel unsres Ausfluges. In der Kapelle ist zunächst das Grabmal Colleoni's, eines der prächtigsten Werke der Plastik Oberitaliens, obwohl in der Gesammtkomposition etwas locker und willkürlich. Zwei Sarkophage sind übereinander vor einer Wandnische angebracht; der untere ruht auf vier kanellirten Pfeilern, die von wunderlich ungethümen Löwen getragen werden. Auf demselben halten drei sitzende und zwei stehende Heldengestalten (letztere an den Ecken) Wacht an dem eigentlichen Sarkophag, der sich auf mehreren phantastisch gebildeten Stützen erhebt. Diesen krönt die lebensgroße Reiterstatue des Verstorbenen, aus vergoldetem Holz gearbeitet und von Marmorstatuen von Tugenden begleitet. Darüber wölbt sich ein Baldachin, dessen Bogen auf zwei schlanken Säulen ruht.

Alle Theile dieses Aufbaues sind nun auf verschwenderische Weise mit Bildwerken geschmückt. Zunächst bildet den Sockel des unteren, größeren Sarkophags ein köstlicher Fries nackter Kinder, welche Medaillons mit Wappenschilden und Kaiserköpfen halten. Sie tummeln sich dabei in allerlei Spielen. Einer zeigt sich zuversichtlich in der Rolle eines Diskuswerfers. Ein anderer sitzt auf dem Rücken eines Gespielen, der den Kopf im Schooß eines Dritten birgt. Einige sind im zartesten Relief von der Rückseite in meisterlicher Perspektive dargestellt. Ueber diesem Friese sind die größeren Flächen durch Reliefs der Passionsgeschichte ausgefüllt, an der Vorderseite drei, an den Schmalseiten je eins. Von links angefangen sieht man zuerst die lebendig komponirte Geißelung; dann die Kreuztragung mit sehr reichem landschaftlichem Grunde, der die Lage Bergamo's mit den aufwärts führenden Baumalleen veranschaulicht. Die Theilnehmenden sind in häßlich übertriebenen Geberden des Schmerzes dargestellt; nur Magdalena ist eine anmuthige Gestalt; Christus wenig bedeutend. Noch extremer sind die Affekte auf der figurenreichen Kreuzigung geschildert; doch hat der Künstler uns schadlos zu halten gesucht durch die reizende Mädchengruppe, welche links den Vordergrund füllt. Eine schöne Frau hält ein Kind auf dem Schooße, welches der Exekution zuschauen muß, — allerdings ein Zug von naiver Rücksichtslosigkeit. In demselben Charakter einer forcirten Ausdrucksweise ist auch die Kreuzabnahme gehalten. Alle diese Werke sind in starkem Hochrelief, welches zum Theil fast Freiskulptur wird, mit reichen landschaftlichen Gründen ausgeführt. Nur die Auferstehung an der rechten Seite ist ziemlich flach behandelt und rührt offenbar von anderer Hand her.

Zwischen diesen Reliefs sind die Statuetten von vier Tugenden angebracht, zum Theil von einem überaus feinen Styl, viel weicher und anmuthiger als die meisten mailändischen Arbeiten der Zeit. Die Köpfe zeigen den Typus der Lombardi mit den hohen runden Stirnen und dem etwas gleichgültig ruhigen Blick. Indeß erkennt man auch hier verschiedene Hände. Am feinsten sind die Justizia mit ihrem ächt peruginesken Kopfe und die Caritas mit den beiden allerliebsten Kindern. Bei den andern haben die Gewänder einen etwas wulstigen schweren Styl; die Temperantia zeigt zudem einen blöden Ausdruck, die Spes ist starr und leer hinauflächelnd.

Die fast doppelt so großen fünf Heldengestalten, die den oberen Sarkophag umgeben, sind trotz einer etwas scharfen und kleinlichen Gewandbehandlung von hoch bedeutender Erfindung, großartig angelegt und bekunden eine entschiedene Einwirkung Donatello's. Das

Motiv des tiefen Versunkenseins bei dem einen der Sitzenden, des begeisterten Aufblickens bei dem andern sind Züge, die in solcher Größe nur selten angetroffen werden. Erst bei Michelangelo findet sich später Verwandtes.

Am oberen Sarkophag geben kleine Pilaster von zierlichster Ausführung die Eintheilung. Das Dekorative ist, beiläufig gesagt, an dem ganzen Denkmal von der höchsten Vollendung. Zwischen den Pilastern sieht man die Reliefs der Verkündigung, der Geburt Christi und der Anbetung der Könige. Sie sind nicht grade bedeutend in der Erfindung, auch nicht frei von Befangenheit, aber lebendig komponirt, anziehend und gemüthlich im Ausdruck und erinnern in der Lieblichkeit der Köpfe am meisten an Borgognone. Besonders reizend sind bei der Geburt Christi die Engel, von denen einer die Laute schlägt, während ein andrer die Orgel spielt, ein dritter die Blasebälge in Bewegung setzt. Bei der Anbetung der Könige ist der lockige Jüngling rechts von hoher Schönheit. Auch der Reliefstyl ist bei maßvoll ausgebildeten Hintergründen weit klarer behandelt als in den unteren Reliefs der Passion.

Völlig dem Styl der Lombardi entsprechen die beiden großen weiblichen Gestalten, welche auf dem oberen Sarkophage neben dem Reiter stehen. Die feinen Gewänder sind in antikisirender Weise behandelt, mit knappem Faltenwurf, die etwas leeren Köpfe sind indeß nicht ohne Anmuth. Der Reiter hat eine steife Haltung, aber der Kopf ist von bedeutendem individuellem Ausdruck. Das Pferd ist merkwürdig gut und lebendig gebildet, namentlich der seitwärts gewendete Kopf, in dessen Bewegung man die kräftige Zügelführung des Reiters merkt. Die beiden Bogenfelder sind mit Kaiserbildnissen in Medaillons geschmückt und über dem Schlußstein hält ein trefflich bewegter nackter Genius das Wappen des Verstorbenen.

Das kleinere Grabmal an der linken Seitenwand der Kapelle ist Colleoni's Tochter Medea († 1470) gewidmet. Es trägt am Sarkophag die Inschrift: IOVANES . ANTONIUS . DE . AMADEIS . FECIT . HOC.OPVS. Wir haben es im Wesentlichen als Werk Amadeo's aufzufassen. Es ist ein Wandgrab. Der Sarkophag ruht auf drei geflügelten Engelköpfen, die ihm als Konsolen dienen, in einer von Pilastern eingefaßten Nische, die von Konsolen mit drei derben Putten getragen wird. Der links befindliche Kleine ist lebendig bewegt; sie halten sämmtlich Füllhörner.

Am Sarkophag werden drei Felder durch zierliche Pilaster getrennt. Das mittlere enthält den todten Christus, mit der Hand auf die Wunde zeigend, von zwei Engeln in ganz flachem Relief angebetet. Der Kopf Christi ist nicht bedeutend, der Körper aber fein und edel; in den Engeln macht sich wieder ein Hang zu übertriebenem Ausdruck geltend. Die Seitenfelder sind mit schönen Kränzen, welche die Wappenschilder umschließen, geschmückt.

Auf dem Sarkophage ruht die Gestalt der Verstorbenen in langfließendem Brokatkleide, das über den Füßen trefflich motivirte Falten bildet. Die Gesichtszüge sind nicht schön, aber jungfräulich still und rein, trefflich beseelt, die kleinen krausen Löckchen des üppigen Haares sowie die Perlenschnur um den Hals meisterhaft behandelt. Merkwürdig individuell ist das lange, schmale, enge Ohr.

Ueber der Hauptfigur sieht man in der Nische ein Flachrelief der Madonna mit dem Kinde, das lebhaft erregt auf die neben ihr hockende h. Katharina zuschreitet, während auf der andern Seite im Nonnenhabit die h. Agnes sitzt. Diese Gestalten sind voll Adel und Schönheit, die Gewänder trefflich in großen Massen geordnet, die Bewegungen durchweg frei und lebensvoll. Vorzüglich gelungen die Madonna, ohne Frage eine der schönsten Oberitaliens. Der Kopf ist von lieblicher Form, die Hände sind meisterhaft behandelt,

auch das Kind ist voll Anmuth. Dieses herrliche Relief und die edle Gestalt der Medea sind also für die Beurtheilung Amadeo's als Basis anzunehmen. Mir schien demnach, daß ihm von dem Denkmal Colleoni's nur die Justitia und Caritas, die Heldengestalten, die Reliefs der Jugendgeschichte Christi und der Kinderfries mit Sicherheit zugesprochen werden können. Das Uebrige wäre dann von verschiedenen anderen Händen gearbeitet.

Die Façade des kleinen Baues ist bekanntlich eins der höchsten Prachtstücke Oberitaliens; aber die Wirkung der überaus reichen und feinen plastischen Details wird durch die unruhig bunte Incrustation mit weißen und rothen Marmorplatten fast zu nichte gemacht. Auch die monströs häßlichen Säulen in den Fenstern und an der den Bau abschließenden Balustrade schaden dem Eindruck. Sie sind aus derselben Werkstatt hervorgegangen, von welcher wir Grabmonumente in S. Eustorgio und der Brera getroffen haben. Das Beste an der Façade sind die kleinen Reliefs, welche sich unter den Fenstern dicht über dem Sockel hinziehen. An den Pilasterbasen sind es antike Gegenstände, Thaten des Herkules, von großer Freiheit und Lebendigkeit, die nackten Körper trefflich entwickelt. Die übrigen enthalten Scenen aus der Genesis, die geistreich erfunden und frisch ausgeführt sind. Charakteristisch ist bei der Erschaffung Adam's das starre halbtodte Liegen des noch nicht Beseelten dargestellt. Bei der Erschaffung Eva's ist die nachlässig schlummernde Haltung Adam's vortrefflich gegeben; die kleine üppige Eva wird sanft von Gott bei der Hand ergriffen. Den Sündenfall sodann begehen beide, indem sie gemüthlich bei einander sitzen, und die Schlange mit Engelsköpfchen und Fledermausflügeln sich zu ihnen herabneigt. Die Vertreibung aus dem Paradies ist so lebendig bewegt, daß man an Studien Donatello's glauben muß. Wie reizend sitzt sodann nachher Eva mit dem Kinde beim Spinnen, während Adam bei der Ermahnung Gottes die Hacke nachlässig in der Hand hält und fast trotzig dasteht. Der Brudermord zeichnet sich durch Kühnheit und dramatische Gewalt aus; die Verkürzung des nach vorn ausgestreckten Abel ist ziemlich gelungen. Bei Abraham's Opfer endlich fällt die fließende Gewandbehandlung auf. Die ganze Reihenfolge gehört zu den trefflichsten Schöpfungen der Zeit; wir dürfen sie wohl auf Amadeo zurückführen. An der Seite liest man die Jahreszahl 1476. Außerdem ist das rein Ornamentale an Pilastern, Friesen, vor allem aber die unvergleichlich schöne Akanthusranke an der Portaleinfassung vom höchsten Werth.

Geringer ist das rein Figürliche. Die Kaiserköpfe am Sockel und den beiden Seiten der Eckpilaster sind Mittelgut. Ebenso zeigen die Büsten Cäsar's und Trajan's, welche in wunderlichen Tabernakeln als Krönung der Fenster dienen, zwar eine große Begeisterung für's klassische Alterthum, aber einen unerfreulich harten, geistlosen Stil. Die Köpfe auf den langen Hälsen schauen gar nüchtern drein. Die weiblichen Figuren (zwei neben dem Portal auf häßlichen Postamenten, je zwei ferner auf den Hauptgesimsen der beiden Fenster) sind mit den scharfen bauschigen Gewändern derselben Art, wie die geringen Figuren am Grabmal Colleoni's: Mittelgut der lombardischen Schule. Nicht bedeutender ist der Gottvater mit Engelköpfen im Giebelfelde des Portals, sowie die Engel, welche ungeschickt genug auf dem Giebel stehen und einen Vorhang halten. Besser sind die Putten, welche auf den Fenstergesimsen hocken und rittlings auf den Konsolen über den Schlußsteinen der Kaiser-Tabernakel sitzen. Ich glaube in diesen Sachen die Hand des Tommaso Rodari zu erkennen.

3. Die Certosa von Pavia.

Was den meisten Werken der lombardischen Frührenaissance den besonderen Werth und das charakteristische Gepräge verleiht, ist weniger die künstlerische Bedeutung des Einzelnen, als

die unermeßliche Fülle und Schöpferkraft, die in solchen großen Denkmälern der persönlichen Ruhmbegier sich offenbart. Der Reichthum und die Feinheit der Ausführung sind geradezu staunenswerth und lassen sich wiederum nur durch den aus Ruhmbegier der einzelnen Künstler hervorgegangenen Wetteifer erklären. Während man bei uns im Norden meistens aus religiösen Motiven Kunstwerke stiftete und gewöhnlich mit einer handwerklichen Ausführung sich begnügte, drängen in Italien die künstlerischen Gesichtspunkte sich in den Vordergrund und erzeugen eine Bewegung, die nothwendig die Spitze der Vollendung erreichen mußte. Da ist Nichts gleichgültig, kein Detail vernachlässigt; wohl sind die künstlerischen Kräfte auch hier sehr verschieden geartet: aber Jeder giebt mit aller Anspannung der Kräfte im feurigen Wetteifer sein Bestes.

Ist dies schon an Monumenten wie der verhältnißmäßig kleinen Kapelle Colleoni erkennbar, so steigert sich dieses Verhältniß zum höchsten Resultate an dem großen Hauptdenkmal der ganzen oberitalienischen Renaissance, der Certosa von Pavia. Allein der Reichthum ist hier ein so ungeheurer, unabsehbarer, daß der Einzelne fast daran erlahmt und daß noch eingehendere Studien, als sie mir zu machen möglich war, erforderlich sind, um zu einem durchgreifenden Ergebniß für die Kunstgeschichte zu gelangen. Möchte bald eine rüstige Kraft sich der genauen vergleichenden Prüfung der gesammten Skulpturen der Certosa, unter fortwährender Beziehung auf die übrigen Werke Oberitaliens widmen, um nicht bloß die Schulen, sondern auch die einzelnen Meister zu unterscheiden. Was ich in Folgendem biete, sind geringe Beiträge zur Anbahnung einer solchen Arbeit.

Seit 1473 beginnt die Ausführung der Marmorfaçade, mit welcher zugleich die nicht minder reiche Ausstattung der Kirche wie des Klosters Hand in Hand ging. Unter den vielen Künstlern die dabei betheiligt waren — man nennt gegen dreißig allein für die Façade — wird man leicht die Meister des 15. Jahrhunderts von den späteren unterscheiden; aber die einzelnen zu erkennen, bedarf es einer strengeren Sonderung, wobei man von ihren anderweit festgestellten Werken auszugehen hat. Unter den wichtigsten Meistern des 15. Jahrhunderts wird Amadeo genannt, unter denen des 16. Agostino Busti. An der Façade gehören wie so oft bei den Monumenten der Renaissance nicht die Statuen sondern die Reliefs zum Besten. Die kleinen Figuren der Propheten in den untersten Nischen der Pilaster zeigen den übertrieben realistischen Stil und die unruhig gebrochenen Gewänder der gewöhnlichen lombardischen Schule. Die Statuen der Apostel und anderer Heiliger welche auf Konsolen vor den Pilastern angebracht sind, gehören meistens schon dem 16. Jahrhundert an. Als Arbeiten Busti's und seiner Schule glaube ich besonders einige schöne weibliche Statuen bezeichnen zu können: oben am linken Eckpfeiler an der vorderen und der inneren Seite; ebenso die am rechten Eckpfeiler an der inneren Seite und die männliche neben ihr an der Vorderseite. Frisch und lebendig, aber von anderer Hand ist der heilige Sebastian. Die meisten sind schon stark überladen. Zu den besseren gehören noch Adam und Eva.

Aber, wie gesagt, das Beste sind die Reliefs. In dem unabsehbaren Reichthum dieser Arbeiten konnten die Meister ihrem Hange nach liebevoller Detailausführung am meisten Genüge thun. Treffliche Arbeiten sind schon unter den Medaillonköpfen des Sockels; zum Anmuthigsten gehören die kleinen Engelgruppen an den Kandelabersäulen in den Fenstern, von großer Feinheit sind die biblischen Geschichten, welche sich unter der Fensterbrüstung hinziehen, meistens in malerischer Anordnung mit reichen architektonischen und landschaftlichen Hindergründen.

Die höchste Feinheit und Pracht entfaltet sich an dem Hauptportal, das schon seiner architektonischen Komposition nach ein Werk ersten Ranges ist. Die Portalpfosten bestehen

in der Tiefe und in der Breite aus zwei Pilastern, in deren Flächen Weinranken mit Laubwerk und pickenden Vögeln gespannt sind. Die Ranken sind so verschlungen, daß sie sechs ovale Rahmen bilden, in welchem biblische und andere Reliefscenen komponirt sind. Außerdem aber sind die breiten Streifen zwischen den Pilastern mit je vier Reliefs ausgefüllt, welche sich auf die Gründung der Certosa beziehen. Alle diese Arbeiten sind weit entfernt von der realistischen Schärfe, welche der Mehrzahl der bisher besprochenen oberitalienischen Werke eignet. Maaßvoll in der Bewegung, anmuthig im Ausdruck und elegant in den Formen sind sie vielleicht, wie Kinkel angedeutet hat, auf Agostino Busti zu beziehen. Auch ihre technische Vollendung spricht wohl dafür, und das schlanke Verhältniß der Figuren mit den kleinen Köpfen ebenso. In der Gewandbehandlung freilich sind nicht so viele kon-



Anbetende Engel, am Boden ein Todtenkopf. Vom Hauptportal der Certosa.

ventionelle Elemente; allein das ließe sich vielleicht damit erklären, daß diese Abeiten zu seinen früheren gehören würden.

Der Reichthum dieser unvergleichlichen plastischen Ausstattung setzt sich nun aber noch am Friese über den Säulen und dem Thürbalken fort. Es bildet sich dort aus Ranken und Blättern eine Reihe von fünfzehn kleinen Medaillons, die in zierlichster Ausführung mit betenden Engelgruppen, welche die Passionswerkzeuge halten, ausgefüllt sind, alles in demselben anmuthig weichen Style. Endlich enthält der Portalbogen das Relief einer thronenden Madonna, welche von Karthäusermönchen verehrt wird: ein Werk anderer Hand, in schärferer und edler plastischer Behandlung, in dem lieblichen Kopfe der Jungfrau an Luini erinnernd.

Nicht minder groß ist der plastische Reichthum des Innern der Kirche sowie des Klosters. Was zunächst die Kirche betrifft so lasse ich die zahlreichen Arbeiten der späteren manierirten Epochen unberücksichtigt; dahin gehören namentlich die Antependien der Altäre in den Seitenkapellen des Schiffes, welche zum Theil aus Inkrustationen von buntem Marmor,

theils aus Marmorreliefs bestehen. Doch findet sich in der ersten Kapelle links ein Lavabo mit köstlich gearbeiteten Ranken und dem Relief des h. Bruno, eins der delikatesten Werke des 15. Jahrhunderts. Das Meiste aus den früheren Epochen der Renaissance enthält der Chor und das Kreuzschiff sammt den Nebenräumen. Ich beginne mit dem Hochaltar im Mönchschore. Sein Antependium enthält in der Mitte ein Hochrelief von Engeln, deren zwei in der Mitte ein Medaillon mit der Darstellung der Pietà halten, während andere Kelche tragen oder Weihrauchgefäße schwingen. Diese Engel sind voll naiver Anmuth, nur mit leichten Gewändern bekleidet, welche die Formen klar durchscheinen lassen. Vortrefflich



Medaillon mit Pietà. Vom Hauptaltar der Certosa.

ist aber das Relief der Pietà, meisterlich in den Raum komponirt, ergreifend ausdrucksvoll wie ein Mantegna, dabei miniaturhaft fein ausgeführt. Dieses schöne Werk (vgl. die Abbildung) wird dem Cristoforo Solari, genannt il Gobbo zugeschrieben. Die Seitentheile des Antependiums sind spätere Zusätze und enthalten das Opfer Kains und Abels, dasjenige Noah's, Eli's und David's. Spätere schon mehr oder minder manierirte Arbeiten sind auch die beiden Engel mit Monstranzen auf dem Altar, die Statuen von Petrus und Paulus vor demselben, die sechs Propheten an der Rückfront des Chores und die vier Tugenden zu beiden Seiten.

Dagegen sind wieder als Werke der besten Zeit hervorzuheben die beiden hoch aufge-

bauten Marmortabernakel, welche sich an der Epistel- und Evangelienseite neben dem Hauptaltar erheben und mit letzterem eine plastische Gesammtgruppe von höchster Pracht ausmachen. Die einspringenden Wandflächen neben der Hauptapsis füllend, sind sie in systematischer Uebereinstimmung wie hoch aufgebaute Altäre komponirt und in fünf horizontalen Abtheilungen mit Skulpturen reich geschmückt. Zuerst kommt eine Reihe von Reliefs, die dem Antependium des Altares entsprechen; dann folgt eine zweite Reihe als Predella. Ueber dieser baut sich mit vier Pilastern eine dreifache Baldachinnische auf, die mittlere, breitere triumphbogenartig geschlossen, die seitlichen mit Architrav gedeckt. Die architektonischen Theile, Pilaster, Archivolten und Friese sind mit eleganten Arabesken dekorirt. Ueber dem Bogen breiten sich nach beiden Seiten Vorhänge aus, von Engeln gehalten. Andere anbetende und musizirende Engel füllen die krönenden Abtheilungen. Endlich erhebt sich über dem Ganzen



Anbetende Engel. Vom linken Chortabernakel der Certosa.

in einer Mandorla von Engelköpfen links der auferstandene Christus, rechts die Madonna zum Himmel aufschwebend, von anbetenden Engelchören umschwebt. Das Ganze ist das Werk einer stylistisch wie technisch gleich hoch entwickelten Kunst, welche sich die kühnsten Aufgaben stellt und dieselben in spielender Weise löst. Der Styl hat nichts mehr von der realistischen Schärfe des 15. Jahrhunderts, sondern läßt die Einflüsse Lionardo's, zum Theil auch die Raffael's erkennen.

Um auf das Einzelne überzugehen, so hat das Tabernakel der Evangelienseite in der untersten Reihe ein Relief der Mannalese; darüber eine Nachbildung des Abendmahles Lionardo's in Relief, zu beiden Seiten in schmaleren Abtheilungen anbetende Heilige auf den Knien. Dann folgt eine Triumphbogennische, in welcher eine Statue der thronenden Madonna von ebenso großartiger wie anmuthiger Schönheit den Mittelpunkt einnimmt. Es ist eine Königin des Himmels, auf der Linken das Kind mit der Weltkugel haltend, in der Rechten ein abgebrochenes Scepter. Der Kopf hat den schönen lächelnden Typus Lionardo's, die Gewänder sind in edlem Fluß reich und zugleich in plastisch durchgebildetem Style behandelt. Ein Kreis von Engeln mit dem Ausdruck inniger Andacht umgiebt die Jungfrau, die ganze Tiefe der Nische füllend. In den beiden Seitenabtheilungen sieht man knieende und stehende

Apostelgestalten, die sich ebenfalls verehrend herandrängen. Einige von ihnen sind den großartigsten Gestalten aus Lionardo's Abendmahl nachgebildet, andere verrathen in Köpfen und Gewandmotiven Raffaelischen Einfluß. Die Pilaster sind mit den Werkzeugen der Passion in feinem Relief geschmückt, und im Hintergrunde der Nische sieht man im Bogenfelde den todten Christus in halber Figur über dem Grabe von zwei Engeln an den Armen gehalten: eine Komposition von innig schöner Empfindung, besonders der Kopf und der Körper des Erlösers meisterlich behandelt, das Haar weich fließend. Die schwebenden musizirenden und anbetenden Engel in den oberen Abtheilungen zeigen denselben feinen und edlen Styl. Zum Vortrefflichsten gehört aber ganz oben der zum Himmel fahrende Christus, eine Gestalt von freier ausdrucksvoller Schönheit. Von den in vier Reihen über einander angeordneten Gruppen anbetender Engel giebt die beigefügte Abbildung eine Probe. Das ganze großartige Werk ist von Steffano da Sesto, wahrscheinlich einem Bruder des Cesare da Sesto, dessen Styl ebenfalls aus Einflüssen Lionardo's und Raffael's gemischt ist.

Das Tabernakel der Epistelseite, in Aufbau und Ausschmückung dem ersteren genau entsprechend, ist 1510 von Biagio da Vairano ausgeführt worden. Dieser Meister zeigt sich von denselben Einwirkungen bedingt, nur ist ihm eine Vorliebe für lebhaftere Bewegungen eigen, die besonders an den zahlreichen Gruppen anbetender und musizirender Engel bemerkbar wird. Er beginnt unten mit der Hochzeit zu Cana und dem zwölfjährigen Christus im Tempel; dann folgt das Abendmahl der Apostel, endlich in dem großen Mittelfelde die Himmelfahrt Mariä. Schaaren anbetender Engel von großer Anmuth umknieen das leere Grab, über welchem Gottvater erscheint, um die Seele der Jungfrau aufzunehmen. Maria selbst erblickt man dann ganz oben, von Engeln umringt und zum Himmel geleitet. Es ist eine edle Gestalt in langen schön drapirten Gewändern.

Beim Heraustreten aus dem Chore sieht man über dem Portal der Chorschranken einen schönen Fries, welcher in der Mitte den todten Christus, von Engeln betrauert, zu beiden Seiten andere Engel mit den Werkzeugen der Passion enthält. Es sind Arbeiten in einem besonders milden Style, die Gewänder in großen Massen einfach angeordnet mit weich fließendem Faltenwurf, der Ausdruck der lieblichen Köpfe voll süßer Innigkeit. Diese Arbeiten zeigen weniger als alle übrigen das Streben nach Zierlichkeit der Detailausführung. Sie erinnern in der schlichten Weichheit der Empfindung am meisten an Borgognone. Besonders anmuthig wirkt die überaus große Mannigfaltigkeit der Behandlung des bald lang in Locken fließenden, bald kurz gekrausten, bald schlicht herabfallenden, bald in malerischer Unordnung vertheilten Haares.

Ein großer Reichthum an Skulpturen findet sich sodann in den Kreuzarmen. Zunächst im nördlichen sieht man die beiden Grabstatuen des Lodovico Moro und seiner Gemahlin Beatrice d'Este, Beide von der Hand des Cristoforo Solari. Der Herzog ist eine großartig entworfene Gestalt, der mächtige Kopf charaktervoll behandelt, nur die reich drapirte Gewandung vielleicht etwas zu studirt in der Anordnung. Die Meisterschaft des Meißels verräth sich wieder in der zierlichen Stickerei des Kopfkissens. Seine Gemahlin mit einem Kopf von köstlicher Anmuth, übergossen von der Ruhe eines sanften Schlummers, ist eine der schönsten Grabstatuen, die ich kenne. Wohl hat der Meister in der Behandlung des krausen Lockenhaares etwas zu viel gekünstelt, auch die langen Augenwimpern sind bei aller virtuosen Feinheit der Ausführung etwas zu steif, doch thut das der Gesammtwirkung keinen Abbruch. Vom feinsten Geschmack ist auch die Stickerei des in langen schönen Falten fließenden Kleides und des reich geschmückten Bahrtuches. Es ist in Allem ein Meisterwerk ersten Ranges. Zwei der reichsten Bronzekandelaber, edel komponirt und prächtig dekorirt, Werke des Annibale Fontana, stehen vor dem Altare.

Im südlichen Kreuzschiff sind zwei ähnliche Kandelaber desselben Meisters. Mit großer Feinheit hat der Künstler die reizvolle Bewegung des Umrisses durch architektonische Glieder und elegante figürliche Zuthat auf's glücklichste durchgeführt. Das Hauptwerk ist aber hier das Denkmal Giov. Galeazzo Visconti's, des Gründers der Certosa. Um 1490 wie man glaubt nach dem Entwurfe des Galeazzo Pellegrini begonnen, wurde es erst 1562 vollendet und trägt in seinem reichen plastischen Schmuck das Gepräge nicht bloß verschiedener Hände, sondern auch verschiedener Zeiten. Am Architrav der unteren Arkaden liest man den Namen eines Giovanni Cristoforo von Rom: JOANNES. CHRISTOPHORUS. ROMANUS. FECIT.. Dieser sonst nicht bekannte Künstler muß in hervorragender Weise bei der Ausführung betheiligt gewesen sein. Vielleicht schuf er den ganzen architektonischen Aufbau. Das Denkmal hat bekanntlich die Form eines Freigrabes, das aus sechs Pfeilern besteht, welche durch Archivolten verbunden sind. So entstehen in der Front zwei Arkaden, an den Seiten je eine Arkade, welche den Sarkophag mit der Statue des Verstorbenen umgeben. An seinem Grabe halten die Wacht Fama und Viktoria, manierirte Arbeiten der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts von der Hand des Bernardino da Novi. Die Arkaden mit ihren Pilastern, Sockeln, Bogenfeldern und Friesen sind mit feinen dekorativen Skulpturen, kriegerischen Emblemen und Trophäen, Wappen und Festons mit Fruchtschnüren völlig bedeckt. Der Oberbau, ebenfalls durch reiche Pilaster gegliedert, enthält in den Flächen Reliefs aus dem Leben des Verstorbenen. In der Mitte erhebt sich in einer Bogennische die Statue der Madonna mit dem Kinde, von Benedetto de' Brioschi, eine würdige, aber noch etwas alterthümliche Arbeit, der lionardeske Kopf durch zu scharf gekniffene Lippen im Ausdruck beeinträchtigt, auch die Hände unlebendig schwer, die Gewänder mit hart geschnitttenen, obwohl gut und breit motivirten Falten; das Kind aber ist frei und natürlich bewegt. Die Rückseite zeigt in der Nische die sitzende Statue Galeazzo's. Am Sockel liest man: BENEDICTUS DE BRIOSCHO. Die Statuetten der Tugenden und wappenhaltenden Viktorien, welche die obere Bekrönung bilden, zeigen den scharfen etwas konventionellen Styl des 15. Jahrhunderts, aber verbunden mit lieblichen Zügen und entschiedenem Schönheitssinn. In diesen Arbeiten wird man die Hand des Giov. Antonio Amadeo, der neben Giacomo della Porta an dem Monumente betheiligt ist, erkennen dürfen. Weiter gehören die sehr anziehenden frisch und naiv behandelten Reliefs aus dem Leben Galeazzo's zu den älteren Arbeiten. Er empfängt seine Befehlshaberstelle vom Vater, wird vom Kaiser Wenzel zum Herzog von Mailand erhoben, gründet die Universität Pavia, erbaut Gotteshäuser und Festungen und ist siegreich im Kriege. Besonders das letzte Relief, welches mit großer Energie und liebevoller Detailschilderung einen Reiterkampf darstellt, ist zwar völlig malerisch komponirt, aber mit bewundernswürdiger Schärfe und Lebendigkeit durchgeführt. Die reichen Rüstungen der Ritter und der Rosse boten dem Künstler willkommene Gelegenheit, seine technische Meisterschaft glänzen zu lassen. Die Statue des Verstorbenen zeigt eine tüchtige Portraitauffassung, aber die kleinliche Draperie des Gewandes deutet auf die Spätzeit des 16. Jahrhunderts. Man darf sie wohl auch dem Bernardino da Novi zutrauen.

Rechts von diesem Denkmal ist eine Statue der Veronica aufgestellt, welche man einem Meister Angelo Marini oder dem Siro Siculi zuschreibt. Es ist eine tüchtige Arbeit der Zeit um 1500, die Gewänder zeigen etwas scharfe Behandlung, das sehr feine Köpfchen erinnert in Form und Ausdruck an Borgognone. Dagegen gehören zu den manierirtesten Werken, in welchen der realistische Styl des 15. Jahrh. mit all seinen lombardischen Uebertreibungen, besonders den bis zum äußersten Uebermaß geknitterten Gewändern zur Geltung kommt, die Skulpturen an dem Portal, welches aus dem Kreuzschiff in die



Brunnenkapelle der Mönche führt. Im Tympanon sieht man knieende Einsiedler, rings Gestalten von Tugenden, an den Pforten die vier Kirchenväter. Auch der Christus im Giebelfelde ist nicht besser. Vortrefflich sind dagegen die über dem Portal eingelassenen Marmorbüsten der Bianca Maria, Bona Maria, Isabella und einer vierten fürstlichen Frau, außerdem noch zwei andere, ohne Namenbezeichnung, sämmtlich weiß auf schwarzem Grunde, in schlichter Lebenswahrheit trefflich durchgeführt. Ihnen entsprechen an ähnlicher Stelle im nördlichen Kreuzarm die trefflichen Büsten von Galeazzo Visconti, Lodovico und Francesco Sforza sowie einiger anderer Fürsten Mailands, unter welchen Galeazzo sich durch meisterliche Behandlung und energische Charakteristik auszeichnet. Geringer sind daselbst im Tympanon die Wächter am Grabe Christi; im Giebelfeld über der Thür endlich ist eine wild phantastische Versuchung des. heil. Antonius dargestellt, die man dem Alberto da Carrara zuschreibt.

Vom südlichen Kreuzschiff geht man in die Brunnenkapelle der Mönche. Hier ist das Lavabo ein Werk von ausgezeichneter Arbeit. Zwei Delphine sind auf dem Becken ange-



Madonna von Amadeo. Certosa.

bracht, darüber erhebt sich eine männliche Büste von so lebensvoller Charakteristik, so individuellem Gepräge, daß die Angabe, es sei hier der Architekt der Kirche (welcher?) dargestellt, begreiflich wird. Im Tympanon ist die Fußwaschung der Apostel durch Christus in einem Relief von merkwürdiger Schärfe und Energie des Ausdruckes geschildert. Die Gestalten haben etwas seltsam Schlottriges, ihre Magerkeit wird durch die knappen knittrigen Gewänder noch auffallender, die hartknochigen Köpfe und das übertrieben detaillirte Haar haben etwas von der herben Schärfe der paduanischen Malerschule. Bei alledem spricht aber die Kraft der Charakteristik für einen sehr tüchtigen Meister. Man nennt auch hier Alberto da Carrara. Die Komposiiion ist reich im malerischen Styl durchgeführt.

Demselben Künstler schreibt man nun auch die Thür zu, welche vom südlichen Querschiff in's Kloster führt. Sie ist an der inneren Seite (in der Kirche) mit einer Pietà geschmückt, welche in scharf realistischem Styl und schreiendem Affekt jenen Arbeiten wohl entspricht. Anders verhält es sich aber mit der überaus prächtigen plastischen Ausstattung, welche diese Thür an ihrer Außenseite (in dem Kreuzgange) zeigt. Sie trägt am oberen Balken die Inschrift: IOHANNES ANTONIUS DE AMADEIS FECIT OPUS. Wir haben also hier wieder ein beglaubigtes Werk Amadeo's. An den Pfosten ziehen sich elegante Ranken mit feinen, nackten Putten im zartesten Flachrelief hinauf. Daneben an der äußeren Einfassung, im wirksamsten Gegensatz fast frei im kühnsten Hochrelief, liebliche Engel, klagend und die Marterwerkzeuge haltend. An der Oberschwelle der Thür setzt sich diese Darstellung fort und schließt in der Mitte mit einer Pietà. Die Figürchen zeigen den innigsten Ausdruck und sind meisterhaft gearbeitet; die Ranken, welche sie umgeben, haben

aber in der Komposition etwas Steifes. Darüber im Bogenfelde wird eine thronende Madonna mit dem Kinde von knieenden Karthäusern verehrt, welche durch Johannes den Täufer und einen heiligen Bischof empfohlen werden. Scharf und bestimmt ist der Styl dieser Arbeiten, aber die kräftig und klar gezeichneten Formen sind bei den Engeln voll Lieblichkeit, bei der Madonna und dem Kinde einfach und edel, von reiner Empfindung beseelt. Die Verwandtschaft dieser Arbeiten mit denen von Bergamo fällt beim ersten Blick ins Auge.

Dies sind etwa die wichtigsten Marmorskulpturen, mit welchen das 15. und 16. Jahrhundert die Certosa geschmückt haben. Aber kaum minder ausgedehnt ist die Ausstattung mit plastischen Werken in gebranntem Thon. Hauptsächlich betrifft dieselbe den kleineren und den großen Kreuzgang, welche das Kloster umschließen. Der kleinere bildet ein Quadrat von 7 zu 7 Arkaden, welche auf Säulen von karrarischem Marmor ruhen. Dieselbe Anordnung wiederholt sich an dem großen Kreuzgang, dessen Ausdehnung 102 zu 125 Meter mißt. Seine 120 Arkaden sind in derselben Weise aus Marmorsäulen gebildet; beide Klosterhöfe erhalten aber ihren Hauptschmuck durch die unermeßlich reiche Dekoration in gebranntem Thon, welche die Archivolten, Friese und Gesimse bekleidet, und zu denen noch Statuen kommen, welche auf Konsolen über den Säulenkapitälen angebracht sind. Ueber diesen befindet sich in jedem Bogenfelde der Arkaden ein Medaillon mit einem Brustbilde in kräftigem Hochrelief. Schon die technische Behandlung dieser Werke, abgesehen von ihrem lebensvollen trefflichen Styl, ist bewundernswürdig. Dahin gehört endlich noch die Ausstattung des Brunnens, welcher zum Waschen der Hände vor dem Eintritt in's Refektorium diente. Er ist mit einem edel komponirten Relief, welches Christus in Begleitung seiner Jünger darstellt, wie er die Samariterin am Brunnen unterweist. Das Werk, durch die Unbill der Zeiten arg mitgenommen, hat neuerdings eine durchgreifende Restauration erfahren.

(Schluß folgt).

Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

V. Der Erntewagen von Philipp Wouverman.

Bis heute noch wird dieses Bildchen nach Anleitung des neuen Katalogs der Kasseler Galerie allgemein die „Heuernte“ genannt, obgleich die auf dem Wagen geladenen Garben deutlich und naturgetreu Halm und Aehre der braungoldigen Waizenfrucht zeigen, auch des „Kornes bewegte Wogen“ im Mittelgrunde klar erkennbar sind. Woher der Irrthum entstanden, ist nicht leicht erklärbar. Vielleicht kommt er daher, daß der ältere Katalog von einem „bekannten Heuwagen mit dem weißen und braunen Pferde“ spricht, welches Bild aber nicht mehr vorhanden und daher nur irrthümlich in dem neuen Verzeichnisse wieder auftaucht. Sodann paßt auch gar nicht das angegebene Maß von 2′ Höhe und 2′ Breite zu dem gegenwärtigen Bilde; dieses hält in Wirklichkeit nur 1′, beziehungsweise 1′ 2″, was bis auf einen geringfügigen Unterschied dem „bekannten Heuwagen“ des ältern

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Druck v. [illegible] Felsing [illegible]

aber in der Komposition etwas Steifes. Darüber im Bogenfelde wird eine thronende Madonna mit dem Kinde von knieenden Karthäusern verehrt, welche durch Johannes den Täufer und einen heiligen Bischof empfohlen werden. Scharf und bestimmt ist der Styl dieser Arbeiten, aber die kräftig und klar gezeichneten Formen sind bei den Engeln voll

entstanden, ist nicht leicht [illegible]. Vielleicht kommt er daher, daß der [illegible] von einem „bekannten Heuwagen mit dem weißen und braunen Pferde" spricht, welches Bild aber nicht mehr vorhanden und daher nur irrthümlich in dem neuen Verzeichnisse wieder auftaucht. Sodann paßt auch gar nicht das angegebene Maß von 2′ Höhe und 2′ Breite zu dem gegenwärtigen Bilde; dieses hält in Wirklichkeit nur 1′, beziehungsweise 1′ 2″, was bis auf einen geringfügigen Unterschied dem „bekannten Heuwagen" des ältern



Ph Wouwerman pinx. W. Unger sculps.

DIE SCHNITTER.
Das Original befindet sich in der Galerie zu Cassel.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck v Fr Felsing München.

Katalogs entspricht. Wo bleibt aber das braune Pferd? Wir müssen vermuthen, die hessische Kommission, welche einst im „Musée Napoléon“ die nach Kassel gehörenden Bilder aufsuchte, habe den „bekannten Heuwagen“ nicht vorgefunden und statt dessen ein nach Größe und Gegenstand ähnliches Bild desselben Meisters dafür mitgenommen, wie sie es auch bei einem solchen von Jan Weenix gethan. Angesichts unseres hier zur Besprechung gestellten Bildes danken wir nachträglich der Kommission für das von ihr ergriffene Auskunftsmittel, wenn sie auch dabei auf das braune Pferd verzichtet und statt Heu Korn eingetauscht hat. Uebrigens darf wohl erwartet werden, daß bei der dringend gebotenen Anfertigung eines neuen Verzeichnisses derartige Verstöße in der Bezeichnung nicht wieder vorkommen.

Unter den 22 Bildern, welche die Kasseler Galerie von diesem größten Meister seines Faches aufzuweisen hat, nimmt das vorliegende einen hohen, nach unserem Geschmack sogar den ersten Rang ein, weil es aus der Zeit datirt, wo der Künstler seinen Höhepunkt erreicht hatte, wo er im Begriffe war, von seiner zweiten zu seiner dritten Manier überzugehen. Zu besserer Würdigung dieser Behauptung mögen einige nähere Andeutungen über diese verschiedenen Manieren dienen. Die Bilder der ersten Manier erkennt man an einem allgemeinen, etwas schwerfälligen braunen Tone und einer Malerei mit dicken körperlichen Farben, die entweder wie zu einem Teig zusammengeschmolzen oder scharf hingesetzt stehen geblieben sind. Sie haben ein markiges Ansehen und scheinen wie bossirt. Wouverman hatte in dieser Periode den Pieter van Laar zum Vorbilde genommen. Bei der zweiten Manier wird der braune Lokalton goldiger, klarer und brillanter. Mit einem fließenden Pinsel sind die leichten und durchsichtigen Farben aufgetragen und dann ineinander verwoben, so daß die Tusche sicherer und doch zugleich verschmolzener erscheint. In seiner dritten Manier gefällt sich der Meister in kühlen Tönen; die Haltung wird einheitlicher und durchgeführter, die Pinselführung ist an die letzte Grenze von Zartheit gelangt.

In unserm Bilde vereinigt sich der Goldton der zweiten Manier mit dem Silberton der dritten so, daß sie sich beide das Gleichgewicht halten. Der erstere beherrscht vorzugsweise den Vordergrund, während der andere im Mittel- und Hintergrunde waltet, ohne daß dadurch eine zweitheilige Färbung entstanden wäre und die Gesammthaltung gestört hätte, vielmehr ist dieselbe trotz dieser merkbaren Unterschiede ungemein harmonisch. Klar und deutlich spricht sich die landschaftliche Stimmung bei aufsteigendem Gewitter aus. Das Sonnenlicht wirkt energisch und läßt die Schattenpartien um so kräftiger erscheinen. Die leichten und die dunkeln Massen heben und tragen sich gegenseitig. In ihrem scheinbaren Kampfe fällt der Sieg nach keiner Seite allein hin. Alles löst sich zuletzt in einem wohlthuenden Einklang auf. Die technische Ausführung ist von dem nämlichen Gefühle geleitet; denn jeder Theil ist mit gleich liebvoller Sorgfalt behandelt und nur nach dem Maße seiner größeren oder geringeren Entfernung untergeordnet, wobei die unübertroffene Meisterschaft Wouverman's im Helldunkel eine große Rolle spielt. Die verschiedenen Distanzen lassen sich mit Bestimmtheit abschätzen. Die kräftigen Töne des Vorgrundes klingen nach und nach bis zu der Ferne ab. Der Lokalton ist von ungemeiner Feinheit, der Farbenauftrag sehr delikat und von ansprechender Abwechselung zwischen fettem Impasto und leichter Antuschung. Jeder Pinselstrich ist ebenso geistreich wie sicher und verräth die genaueste Bekanntschaft mit dem Objekte seiner Wiedergabe. In der Formgebung drückt sich der ausgebildetste Geschmack für angenehme Linien aus. Man betrachte nur in dieser Beziehung die schöne Silhouette, welche Wagen, Pferd und Figuren auf der rechten Seite und die Landschaft auf der linken beschreiben. Ueberhaupt ist die Gruppirung in ihrer Einfachheit von großer Vollendung und weit entfernt von jeder verstimmenden Absichtlichkeit, die in so vielen

andern Bildern des Meisters hervortritt, wo er durch Anhäufung von einzelnen Motiven die Aufmerksamkeit des Beschauers zerstreut und nach allen Seiten lenkt. Die diesmalige Selbstbeschränkung ist einem um so durchschlagenderen Eindruck zu Gute gekommen.

W. Unger hat in seiner Nachbildung ein Werk der Aetzkunst geliefert, das mit dem Originale einen glücklichen Wettkampf besteht. Jedes Kennerauge wird die geschilderten Vorzüge darin wieder vorfinden. Die Zeichnung ist, abgesehen von dem Unterschiede der Größe, einem Facsimile vergleichbar, während die Gesammthaltung nichts zu wünschen übrig läßt. **F. Müller.**

Die Bauthätigkeit Wiens.

(Schluß.)

Viel erfreulicher gestaltet sich das Feld der Bauthätigkeit durch den Aufschwung der Kommunikationsmittel in Oesterreich. Mehrere neue Hauptbahnen richten ihre Wiener Endstation nach dem zu hoffenden Verkehr schon jetzt in größtem Maßstabe her, die alten großen Bahnlinien deren Verkehr sich so vielfach steigerte, waren genöthigt, ihre zu klein gewordenen Bahnhofsanlagen den neuern Bedürfnissen entsprechend umzubauen. Die Aufgaben, welche den Architekturbüreaux der betreffenden Bahnverwaltungen erwuchsen, gehören zu den schwierigsten und interessantesten des modernen Nutzbaues, weil große Weiten überdeckt und für große Massenansammlungen und mannigfache Zwecke bequemer Raum geschaffen werden muß, der gleichzeitig ein der mächtigen Verkehrsanstalt würdiges architektonisches Gepräge erhalten soll. Die reiche Nordbahn ging mit wohlgemeintem Beispiel voran, indem sie ihr Aufnahmsgebäude um mehr als das Vierfache ihres früheren Komplexes vergrößerte und eine Personenhalle hinzufügte, die bei dem riesigen Verkehr ein unumgängliches Bedürfniß geworden war. Der neue Nordbahnhof*) kann zweckmäßig nur aus den für ihn maßgebenden Bedingungen der Bahnanlage beurtheilt werden, das Eine aber steht heute schon fest, daß er trotz seiner Riesenausdehnung zu klein ist. Der maurisch-romanische Charakter dieses kostspieligen, mit großem Aufwande an schönem Material ausgeführten Werkes wird vielfach angegriffen. In der That läßt sich heute sehr Vieles gegen diese spielende und oft kleinliche Dekorationsarchitektur vorbringen; wird aber dabei ihre Entstehungszeit in Anschlag gebracht, die in den Beginn der Stadterweiterung und die Blüthe der freien Phantasiearchitektur an der Kunstakademie fällt, so ist Vieles, was an dem Werke im übergroßen Schaffensdrang gesündigt, zu verzeihen und nicht Weniges zu rühmen. Das Vestibül mit seinen schlanken Granitsäulen und weißen Marmorkapitälen, seinen breiten Prachtstiegen und seiner kräftigen farbigen Dekorationsmalerei ist zum wenigsten für jeden Laien in der Architektur von überraschender Wirkung, die Wartesäle des Hofes sind mit großer Sorgfalt auf's reichste ausgestattet. Die Personenhalle, durch ihre schwerfälligen gußeisernen Säulen, derbe Dachconstruktion und düstere Färbung weniger befriedigend, zeigt wenigstens den gut gemeinten Anlauf einer architektonischen Gliederung dieser anderwärts auf das bloß konstruktive Gerippe beschränkten Gebäudegattung. — Eine noch viel bedeutendere architektonische Thätigkeit entfaltete sich vor der Belvederelinie, wo gleichzeitig die ganz riesig angelegten Aufnahmsgebäude der Südbahn und der Staatseisenbahngesellschaft neugebaut werden mußten. Der alte Südbahnhof, ein für seine Bauzeit ganz

*) Anordnung und Architektur wird aus der Veröffentlichung in der Förster'schen Bauzeitung, Jahrgang 1870, ersichtlich.



zweckmäßiges und tüchtiges Bauwerk, aber dem enorm gesteigerten Personenverkehr schon lange nicht genügend, wird soeben durch den Architekten Flattich mit allem möglichen Komfort zu einer weitläufigen, höchst gediegen angelegten Anlage umgestaltet, die architektonisch durch strenges Anlehnen an die reineren griechischen Detailformen bei ganz kolossalen Dimensionen der baulichen Gliederung eine sehr tüchtige Leistung im Gebiete des Eisenbahnhochbaues zu werden verspricht. Durch das circa 20′ hoch über der Straße liegende Bahnniveau und die sonstigen Zufahrtsbedingungen waren hier interessante Motive zu großartigen Vestibül- und Stiegenanlagen und zu einem mächtigen, massiven Façadenbau gegeben, der die 110′ weite und 70′ über den Schienen hohe Personenhalle mit einem gewaltigen figurengeschmückten Giebelbau abschließt. — Der neue Bahnhof der Staatseisenbahngesellschaft, an Stelle des vollständig abgebrochenen Raaber Bahnhofes errichtet, ist eine nicht minder große Bauanlage als die des benachbarten neuen Südbahnhofes, hat aber den Vortheil, auf ebenem Terrain seine Räumlichkeiten bequemer entwickeln zu können. Die Stirnfaçade, der Stadt zugekehrt, wird durch die Eisenfaçade der Personenhalle und durch zwei Eckpavillons gebildet, die als Abschlußbauten der Bahnhoflangseiten gleichfalls eine reiche architektonische und bildnerische Ausstattung erhielten. Die räumliche Gliederung dieses umfangreichen Gebäudes gehört zu dem Besten, was der Eisenbahnhochbau bis jetzt hervorgebracht, und steht durch einige vortreffliche Neuerungen, insbesondere durch die großen Vestibüle und breiten Vorperrons der Säle entschieden weit über den neuen Pariser Bahnhöfen, nach deren Muster sie der Hauptsache nach angelegt ist. — Von den Bahnhöfen der beiden neuen Bahnen, der Franz-Josefs-Bahn und Nordwestbahn ist der erstere von geringer architektonischer Bedeutung, der letztere aber, der dem Architekten W. Bäumer übertragen worden ist, soll nach Absicht der Gesellschaft ein Prachtbau ersten Ranges werden, um würdig mit denen der Konkurrenzbahnen wetteifern zu können.

Selbstverständlich steht mit all diesem auch der Neubau und die Erweiterung der Güterbahnhöfe und jener zahlreichen sonstigen Objekte in Verbindung, welche der Verkehr in ausgedehntem Maaßstabe entwickelt und bedarf. Ueberall um Wien entstehen Maschinenfabriken, Gießereien, Walzwerke, großartige Spinnereianlagen, Fabriken chemischer Produkte und ganze Arbeiterstädte, so daß sogar der Einheimische, welcher das Wachsen des Weichbildes der Stadt mit Interesse verfolgt, durch die wie Pilze aus der Erde schießenden Etablissements überrascht wird.

Wie wird sich das alles erst gestalten, wenn die Donau, welche seither nur einen schwachen Arm um einen Stadttheil legte, durch die vollbrachte Regulirung sich inniger an die Stadt anschmiegt! Wer von den Höhen des Kahlenberges aus die neue Donaulinie in den Auen verfolgt, sieht jetzt schon im Geiste den majestätischen Strom in einem Bette zusammengedrängt und in der Wirklichkeit schon die Stellen, wo er sich den eisernen Brückengürteln fügsam unterordnen muß. Nicht weniger als fünf gewaltige Eisenbrücken sind bestimmt, den Verkehr mit dem linken Donauufer zu vermitteln, und eines dieser mächtigen Werke moderner Ingenieurkunst steht schon heute vollendet da, nachdem vor nicht ganz zwei Jahren der Bau begonnen wurde. In höchstens drei Jahren werden drei solcher Eisenbalken über die Donau gelegt sein. Mit Recht freuen wir uns der prächtigen Architekturwerke, welche uns die Neugestaltung Wiens gebracht hat und noch bringen wird, aber beinahe will es erscheinen, als ob das Ingenieurwesen durch die Massenhaftigkeit und weitaussehende Großartigkeit seiner Leistungen die Palme des Sieges in dem edlen Wettkampfe baulicher Produktion davontragen soll. Durch die beim Bau der Stadelauer Donaubrücke zuerst in Anwendung gekommene Fundationsmethode des Brückenpfeilers ist das schwierigste Problem des Brückenbaues gleichsam spielend gelöst. Zwei Tragschiffe, ein Richtschiff, einige feste Ankertaue und eine kleine Dampfmaschine zum Luftpumpen sind der ganze Apparat, um riesige Brückenpfeiler bis zu 50′ Tiefe in die Sohle des reißenden Stromes zu versenken. Die 1200′ lange Eisengitterbrücke auf die vier Wasser- und zwei Landpfeiler zu bringen, ist vollends ein Kinderspiel, man hat nur 16 fleißige Menschen nöthig, um beiläufig 26,000 Centner Eisengewicht, auf geeignete Rollen gelegt, in ein Paar Wochen den ganzen Weg wie auf einem Rollwägelchen durchlaufen zu lassen. Die ganze Brücke kostet nicht viel mehr als $2^1/_2$ Millionen Gulden, während die Pester Kettenbrücke, von nicht größerer Länge und Tragkraft, das Wunderwerk vor 30 Jahren, zu seiner Vollendung mehr als 10 Jahre Zeit und nahezu 10 Millionen Gulden gekostet hat. Die Förster'sche Bau-

zeitung wird den höchst instruktiven Vorgang dieses neuen epochemachenden Brückenbaues in den nächsten Heften in voller Ausführlichkeit veröffentlichen. — Bei einer anderen neuen Eisenbahnbrücke derselben Bahn über den Donaukanal, ausgezeichnet durch eine eigenthümlich architektonisch kombinirte Fachwerkkonstruktion*), ist der Versuch gemacht, das Brückenportal aus den gegebenen Konstruktionsmotiven heraus architektonisch zu gliedern, ein erfreulicher und gelungener Anfang auf diesem Gebiete, das sich seither entweder durch gänzliche Vernachlässigung der formalen Seite nur auf das rohe Konstruktionserforderniß beschränkte oder des Guten durch Unverstand und Ueberladung zu viel that. Außer den drei großen Eisenbrücken über den regulirten Donaustrom beabsichtigt der Staat noch zwei Straßenbrücken für den Verkehr der Landfuhrwerke herstellen zu lassen, und zwar die eine in der Gegend der einzigen gegenwärtig bestehenden hölzernen Jochbrücke vor der Taborlinie, vielleicht in Verbindung mit der Nordbahnbrücke, die andere in Mitten der regulirten Donau in der Verlängerung der Schwimmschulallee des Praters zur Verbindung der mit den Jahren zu hoffenden Ansiedelungen zahlreicher Etablissements auf dem linken Donauufer — weitaussehende Pläne, aber in Rücksicht auf die Erfahrungen der neuesten Zeiten sorgfältig erwogen und ihrer Realisirung so sicher wie die schon in voller Ausführung begriffene Donauregulirung**). Diese großartige Unternehmung, die Zusammenfassung des vielarmigen unregelmäßigen Donaubettes in einen einzigen wohlregulirten Strom und dessen Verlegung in nutzbare Nähe der Stadt bezweckend und zugleich die alljährlich wiederkehrenden Ueberschwemmungsgefahren beseitigend, ein Werk für Handel und Industrie von höchster Bedeutung, wurde im Sommer dieses Jahres begonnen und soll der Hauptsache nach schon in zehn Jahren mit all dem riesenhaften Zubehör von Hafenanlagen, Brücken, Quais, Eisenbahnen, Güterbahnhöfen und Entrepots vollendet sein. Zu möglichster Förderung dieses Unternehmens wurde, analog der Stadterweiterungskommission, eine autonome „Donauregulirungskommission" eingesetzt, aus den bauleitenden Fachmännern und den Vertretern der drei Interessenten, Staat, Land und Stadt bestehend, und ihnen die Wahrung ihrer Interessen, die Leitung der Arbeiten und die Administration der hiefür durch den Reichsrath bewilligten Anlehensumme anheimgegeben. Das Projekt zeigt den in einer Länge von 3 Meilen regulirten Strom in der gleichen Breite von 1000′ Niederwasser auf der Stadseite mit Quaimauern und breiten Verladeperrons, auf der Landseite mit Uferpflasterung und breitem Inundationsbett, das durch Quaimauern begrenzt ist, eingeschlossen. Die Ufer werden überall über den Hochwasserstand gehoben und längs denselben Eisenbahnen in Verbindung mit den Hauptbahnen, Winterhäfen, Entrepots für den Schiffs- und Bahnenverkehr, die nöthigen Zufahrtstraßen und eine ganz neue Hafenstadt angelegt. Zu letzterem Zwecke ist vorläufig ein Praterstreifen von 200 Kl. Breite längs der neuen Donau erworben worden, auf welchem die in Aussicht genommenen Etablissements mit allem, was sonst noch daran hängt, placirt werden können. Man hofft durch den Verkauf dieser Bauplätze und jener weiten Flächen, welche sich durch Beschränkung des Inundationsgebietes gewinnen lassen, die auf 23 Millionen veranschlagten Kosten der ganzen Regulirung nicht blos zum größten Theil zu decken, sondern, wenn sich alles glücklich entwickelt, noch einen beträchtlichen Ueberschuß zu realisiren. Der räumlichen Ausdehnung nach erscheint die soeben vollendete Eisenbahnbrücke der Staatseisenbahngesellschaft als die untere Grenze der künftigen Hafenstadt. Durch die projektirte Straßenbrücke in der Verlängerung der Schwimmschulallee des Praters wird der neue Stadttheil in nahezu gleiche Theile getheilt, in seiner obern Hälfte wird er längs des neuen Stromes außer den Bahnhofanlagen der Nordbahn und Nordwestbahn hauptsächlich Fabriksetablissements und Arbeiterquartiere enthalten. Gewiß ist dieses Terrain, mitten in den großen Verkehrsmitteln gelegen, wegen seiner Entfernung von den dichtbewohnten Stadttheilen noch um billige Preise käuflich, durch die zahlreichen, schon jetzt bestehenden Fabriksetablissements, den reichlichen Wasservorrath, durch seine ebene Lage außerhalb der Verzehrungssteuerlinie das geeignetste und entwickelungsfähigste zur Erweiterung der sichtlich im Aufschwung begriffenen Fabriks- und Handels-

*) Zeitschrift des oesterr. Ing. und Architekten-Vereines, Jahrgang 1869. Die Donaukanalbrücke, mitgetheilt von August Köstlin.

**) Zeitschrift des österr. Ing. u. Archit.-Vereins, Jahrgang 1868.



stadt. Zum Nützlichen fügt sich hier das Angenehme durch die Nähe des Augartens und Praters, in welchem in nicht ferner Zeit die Zufahrtstraßen zu dem Handelsemporium mit Villen und Gärten begrenzt sein werden. Hat doch schon jetzt jener Theil des Praters, der zwischen dem Donaukanal und der Prater-Hauptallee liegt, seinen Naturparkcharakter mit dem eines wohlangelegten englischen Parks umtauschen müssen, in welchem künstliche Hügel und Teiche, Villen und Vergnügungsetablissements zerstreut liegen. Durch umsichtige Benützung des von der Natur schon so reichlich vorhandenen Landschaftsmaterials gelang es, bei mäßiger künstlerischer Nachhülfe ein höchst anziehendes Ensemble darzustellen. Der technische Vorgang und die ganze Inszenirung der Donauregulirungsarbeiten ist auch für den Laien von nicht geringem Interesse. Nachdem die ganze Strecke der zunächst in Angriff genommenen Partie von den Aubäumen gesäubert, wurden längs der auszuhebenden Linien Eisenbahnen für den Materialtransport hergestellt, und eine Reihe von Dampfexcavateuren arbeitet mit solcher Vehemenz, daß in wenigen Minuten ganze Bahnzüge mit Schotter gefüllt mittelst Dampfkraft weggeführt werden. Wie ein mächtiger Wasserfall stürzt die gehobene Schottermasse in die Lowri's, eine Minute genügt, um einen derselben zu füllen, eine halbe, um den nächsten unter den Schotterfall zu bringen. Die Excavateure des Suezkanals bewähren sich hier in ganz ausgezeichneter Weise. Das Resultat einer halbjährigen Arbeit ist von der nahen Höhe des Leopoldsberges schon aufs deutlichste ersichtlich; beinahe die Hälfte des obern Donaudurchstiches ist schon mit blinkendem Wasserspiegel gefüllt. In der Nähe wirkt das rührige Treiben der Arbeitermassen, der Fuhrwerke, das Pfeifen der Lokomotiven und Maschinen betäubend, aber der rationelle Vorgang der Arbeit erfreut Jeden, der sich für solche in größerem Maßstabe angelegte und mit großen Kräften vollführte Menschenwerke interessirt. Die schwierigeren Arbeiten, das Herstellen der Dämme, das monumental geforderte Quaimauerwerk der Hafenbassins wird freilich noch lange Zeit und große Mühen erfordern, aber für das Gelingen und rechtzeitige Vollenden sind alle Garantien durch die Firma der Unternehmung geboten.

Beinahe gleichzeitig mit dieser für die künftige Entwickelung der Stadt so bedeutungsvollen Unternehmung wurde ein anderes Werk begonnen, vom Gemeinderath Wiens als vorsorglichem Pfleger der städtischen Interessen schon seit Jahren vorbereitet, das der ausgiebigsten Wasserversorgung der Stadt mit dem köstlichen Wasser der Hochgebirge. Das Wassertrinken hatte in Wien stets seine Schwierigkeiten. Obwohl der Boden durchaus nicht wasserarm ist, lieferten die Pumpbrunnen doch nur ein mittelmäßiges, durch Infiltration des Bodens mit den Kanalflüssigkeiten häufig sogar ungenießbares Trinkwasser, der Wasserzufluß vom nahen Wiener Walde ist unregelmäßig und ungenügend, auch das filtrirte Trinkwasser aus der Donau ist mit zahlreichen Mängeln behaftet, im Sommer zu warm, beim Hochwasser oft nicht rein und stets nur in mäßigen, für die zahlreichen Neubauten nicht mehr genügenden Mengen vorhanden. Monumentale Brunnen und Fontainen mit reichem Wasserlaufe sind daher hier beinahe unbekannte Luxusartikel, denen man in der innern Stadt in wenigen, meistens sehr bescheidenen Beispielen, in den Vorstädten fast gar nicht begegnet. Der Gesundheitszustand der Stadt litt sichtlich unter diesem bedauerlichen Mangel an frischem reinem Quellwasser, und es wurde daher mit Freude begrüßt, als der Gemeinderath nach Lösung der Vorfragen an die Ausführung dieses für die ganze Bevölkerung Wiens so heilsamen und für die Verschönerung der Stadt vielversprechenden Unternehmens schritt. Die Quellen, um deren Herbeileitung es sich hauptsächlich handelte, sind unter den Namen Stixensteiner- und Kaiserbrunnen bekannt. Die letztere, am Fuß des hohen Schneeberges entspringend, 10 Meilen Luftlinie von Wien entfernt und täglich gegen eine Million Eimer Wasser liefernd, wurde von ihrem kaiserlichen Besitzer der Stadt Wien zum Geschenk gemacht. Mit ihr und einigen anderen Quellen aus demselben Gebiete kann der Stadt täglich ein und eine halbe Million Eimer des reinsten und frischesten Hochgebirgswassers zugeführt werden. Welcher Gewinn für die Gesundheits- und Reinlichkeitpflege, welche köstlichen Aussichten für den Schmuck der öffentlichen Plätze, für die lebensvollen bildnerischen Zierden, die an wichtigen Verkehrspunkten sich ergeben werden! Die Ausführung dieser segensreichen Unternehmung ist auf der ganzen Linie im Zuge, ein mächtiger, vierzehn Meilen langer Kanal in auserlesenem Material hergestellt, an manchen Stellen tunnelartig durch das Hochgebirge geführt, an andern nach Art der Aquädukte auf Bogenreihen ruhend, wo irgend thunlich aber sorgsam unter

die Erde gelegt, überall mit den nöthigen Luft- und Einsteigschächten versehen, gegen Verunreinigung und Temparatureinflüsse aber durch Decken und Gewölbe sorgsam geschützt, führt das krystallhelle Wasser in ein, in großem Maßstabe angelegtes, 280′ hoch über der Stadt liegendes gemauertes und gedecktes Reservoir, von welchem sich die gußeisernen Röhrenleitungen nach allen Stadttheilen hin verzweigen. Da das Projekt von gewiegten Fachmännern gründlich durchdacht, die materielle Arbeitsleistung überall energisch im Zuge ist, das gußeiserne Röhrennetz, welches den erfrischenden Quell überall vertheilen soll, schon jetzt zum Theil gelegt ist, so darf mit Sicherheit der Vollendung in drei Jahren entgegengesehen werden. Unsern Architekten und Ingenieuren erwachsen bis dahin die schönen Aufgaben, die Wasserspender praktisch und künstlerisch vorzubereiten, für die Prachtplätze die monumentalen Brunnen, die lebendigen Fontainen, die architektonisch und plastisch geschmückten Prachtbassins zu entwerfen und die Umgebung der großen Monumentalbauten damit zu schmücken. Schon jetzt sind einige dieser monumentalen Brunnen baulich vollendet und erwarten den frisch sprudelnden Quell. Vor dem Palais des Erzherzog Albrecht *) ist ein reiches Werk dieser Art, die allegorischen Figuren der Vindobona, des Danubius und seiner Nebenflüsse darstellend, aus dem Stadterweiterungsfond errichtet, bei welchem allerdings die etwas nüchterne Architektur mit der mehr als üppigen Plastik nicht im Einklang steht; die Rahlstiege, eine monumentale Freitreppe zur Verbindung der Mariahilfer Hauptstraße mit den benachbarten, viel tiefer liegenden Gassen, dem Andenken Rahl's gewidmet, wartet gleichfalls auf die Vollendung der Wasserleitung und des durch den monumentalen Brunnen bedingten Statuenschmuckes. An die Rampe des künftigen Parlamentshauses wird sich nach den Intentionen des Künstlers ein großartiges Fontainenwerk mit reichem plastischen und architektonischen Schmuck anlegen; nicht minder dürfte der Rathhausplatz und vor allem der künftige äußere Burgplatz mit den Museen dazu bestimmt sein; auch in der Nähe der Schwarzenbergbrücke ist eine zu gleichem Zweck hergerichtete Stelle vorbereitet. Zu den vollendeten neuen monumentalen Brunnenanlagen gehören endlich auch jene beiden Fontainen, die in den kleinen Ziergärtchen des Opernhauses stehen, und das schon einige Jahre vollendete prachtvolle Brunnenwerk im neuen Bankgebäude. Den plastischen Künsten wird hiedurch ein ausgedehntes Feld der Thätigkeit eröffnet. Gar vieles spricht für eine hoffnungsreiche Entwickelung dieses bisher in den Hintergrund gedrängten Kunstzweiges; kommt für ihn wieder einmal die Zeit der großen Aufgaben, so werden sich auch die rechten Meister finden; an hoffnungerweckenden Talenten fehlt es nicht.

In dem gleichmäßigen Heranziehen aller Kunstzweige zum gemeinsamen Zusammenwirken liegt eine wesentliche Garantie für die Gesundheit und Dauer von Wien's künstlerischer Entwickelung. Eine so rührige, alle Zweige bautechnischer und künstlerischer Thätigkeit umfassende, alles beschäftigende Periode des Aufschwungs hat die alte Kaiserstadt noch nicht erlebt, so hoffnungsreich hat sich ihre bauliche, gewerbliche und merkantile Entwickelung noch nie gestaltet; so nachhaltige Fortschritte auf dem gesammten Gebiete des Bauwesens konnten nur gewonnen werden, wo alle Interessen und alle Kräfte dem gemeinsamen Ziele, dem der allgemeinen Tüchtigkeit, mit Eifer zustreben. Das sichtliche Interesse der ganzen Bevölkerung an den technischen und künstlerischen Errungenschaften, „die Lust am Bauen“ ist nicht blos durch die Erkenntniß der materiellen Vortheile gewonnen worden; mit vollem Bewußtsein wird die ethische Bedeutung dieser segensreichen Arbeiten auch schon in Kreisen erkannt, bei denen sonst weniger hochstehende Interessen die maßgebenden waren.

Zu den großen Vorzügen der gegenwärtigen Periode gehört endlich der erfreuliche Umstand, daß die wahrhaft großartige Entwickelung der Stadt mit verhältnißmäßig sehr geringen Opfern erreicht wird. Das alte gewaltige Bollwerk des deutschen Reiches gegen östliche Barbarei hatte sich, beinahe ohne es zu wissen, in seinen Glacis und Basteien einen Schatz gespart, der jetzt reichliche Zinsen trägt. Durch rationelle ökonomische Verwaltung, produktive Verwendung seither weniger einträglichen Besitzes werden Mittel geschaffen, um die Belastung des Gemeindevermögens weniger empfindlich zu machen. Mit dem Gemeindeanlehen von 25 Millionen Gulden und den laufenden sich stetig steigernden Jahreseinnahmen wird die Gemeinde das Rathhaus, die Markthallen, die Schulhäuser, die Wasserleitung und die Quote für die Donauregulirung bestreiten. Der Staats-

*) Der Brunnen vor dem Palais des Erzh. Albrecht, Förster's Bauzeitung, Jahrgang 1870.





OESTERREICHISCHE KAISERKRONE



und Landesbeitrag zu diesem letzteren Unternehmen deckt sich in kurzer Zeit reichlich durch den Verkauf des jetzigen ungeheuren Ueberschwemmungsgebietes. Der schon jetzt sehr beträchtliche Zuwachs an Steuerkraft ist ein trostreicher Gewinn für den Staatssäckel. Unberechenbar aber ist der Gewinn von Stadt und Land durch die freie Entfaltung ungeahnter gewerblicher und merkantiler Kräfte, durch die frei gewordene Bahn für Wissenschaft und Kunst, deren erhebendes Walten, der aufgehenden Sonne gleich, wohlthätig das Land überstrahlt.

Wien. **W. Doderer.**

Kunstliteratur.

Die hervorragendsten Kunstwerke der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses. Auf allerhöchsten Befehl Sr. M. des Kaisers unter Leitung des k. k. Oberstkämmereramtes herausgegeben von Quirin Leitner. Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1870. 1. Lief.

Mit Abbildung.

Unter allen graphischen Reproduktionsweisen, die zum Dienste kunstwissenschaftlicher Zwecke verwendet zu werden pflegen, verdient die Kupferradirung den höchsten Rang; denn keine andere Technik ist im Stande, den künstlerischen Anforderungen in gleichem Maße gerecht zu werden, wie den rein praktischen, die eine möglichst treue Wiedergabe des Dargestellten verlangen. Obwohl diese Verwendung der Radirkunst noch eine verhältnißmäßig neue ist, läßt sich doch bereits klar einsehen, daß ihre Zweckmäßigkeit nicht angezweifelt werden kann. Diese Zeitschrift ist ein sprechender Beweis dafür, wie außerordentlich sich die Radirung, und gerade sie nur dazu eignet, Gemälde mit allen ihren Eigenthümlichkeiten bis auf den Vortrag und die Pinselführung wiederzugeben. Die Kupferradirung auf Gegenstände der ornamentalen Künste in malerischer, aber doch den heutigen Anforderungen an archäologische Genauigkeit völlig entsprechender Weise zuerst angewendet zu haben, ist das unbestreitbare Verdienst der Franzosen, speziell eines Künstlers, der mit eminenter technischer Fertigkeit in der Behandlung der Kupferplatte eine seltene Feinheit und Genauigkeit der Zeichnung verbindet, Jules Jacquemart's*). Seine Blätter beweisen, daß sich in der Radirung der kalte Glanz des Porzellans ebensogut wie die Patina der alten Bronce oder die Durchsichtigkeit des Bergkrystalls darstellen, und daß sich selbst der farbigen Wirkung der Edelsteine und des Emails nahe kommen läßt, dieß alles bloß in Schwarz und Weiß und erzielt durch geschickte Verwendung der zwar einfachen aber vielgestaltbaren Mittel, die das Aetzwasser und die „kalte Nadel" an die Hand geben. Die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Materialien und der Oberflächen, die sie bieten, lassen sich durch die Radirung in so handgreiflicher Weise vor Augen führen, daß ein Zweifel an der wahren Natur des Originales kaum möglich ist. Freilich ist noch vielfach die Meinung verbreitet, daß zur Erreichung eines derartigen Effektes nichts geeigneter sein könne als der lithographische Farbendruck, — aber mit diesem geht es wie mit einem anderen Kinde der Neuzeit, der Photographie, auf die man bei ihrem Auftreten ebenfalls allzugroße Hoffnungen gesetzt hat. Bei beiden hat sich gezeigt, daß ihre Rolle im Dienste der Kunst nur eine beschränkte sein kann, und daß durch sie die alten Zweige der Technik nichts weniger als überflüssig und außer Gebrauch gesetzt werden. Wo künstlerische Auffassung und manuelle Fertigkeit das allein Wesentliche bilden, wie bei der Radirung, — denn selbst zum guten Drucken einer Kupferplatte gehört eine Dosis wahrer Kunst — da werden auch lediglich kopirende Arbeiten noch immer zur Klasse der Kunstgegenstände gezählt werden dürfen.

Das Werk, das wir heute unsern Lesern anzeigen, hat das Verdienst, die Radirung in der

*) Vergl. die Radirung im vorigen Jahrgange der Zeitschrift zu S. 316.

angedeuteten Weise auch bei uns in Aufnahme zu bringen, und die Proben hiervon, die das eben erschienene erste Heft bringt, sind so vortrefflich, daß wir in der That alle Ursache haben, es mit Freude zu begrüßen. An sich schon ist die Herausgabe der wenig gekannten und bis auf die Kroninsignien des deutschen Reiches kaum noch irgendwie publicirten Kunstwerke der Wiener Schatzkammer ein Unternehmen, das der Anerkennung der Kunstfreunde gewiß sein kann. Der enorme Reichthum dieser Sammlung an Arbeiten aus der spätern Zeit der deutschen Renaissance, dieser für die Goldschmiedekunst und die Kleinkünste wahrhaft klassischen Epoche, läßt beim flüchtigen Besuche manches überaus Vortreffliche leicht übersehen; so aber auf das Papier gebannt, wird es für die Kunstforschung sowohl als auch für den praktischen Künstler von gleich großem Werthe sein. Die Hauptstücke der Reichsinsignien sind allerdings in dem Werke von Bock veröffentlicht, aber einestheils ist dieses seines unbequemen Formates wegen wenig in das Publikum gedrungen, und was den künstlerischen Werth der darin enthaltenen Farbendruckabbildungen anlangt, ließe sich Manches dagegen einwenden, anderntheils darf auch nicht übersehen werden, daß der Zweck des Bock'schen Werkes ein vorwiegend historisch-archäologischer war. Diesen Gesichtspunkt will nun allerdings die Leitner'sche Publikation auch einhalten, ohne ihm jedoch den künstlerischen und kunstgeschichtlichen unterzuordnen.

Das erste Heft bringt auf den sechs Blättern, die es enthält, lauter Dinge, von denen jedes für sich allein geeignet ist, den Kunstfreund oder Sammler in Entzücken zu versetzen. Die prachtvolle Krone*), deren Abbildung wir hier bringen, ist sammt dem dazu gehörigen Scepter und Reichsapfel eines der schönsten Beispiele dafür, wie die Renaissance diese typische Form ihren Gestaltungsprinzipien anzueignen und zu assimiliren wußte, und in welch feiner Weise die selbständige freie Erfindung mit dem gewissermaßen programmmäßig Gegebenen verbunden ward. Die Krone ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein Werk des Augsburger Goldschmiedes David Attemstetter, des kunstreichen Sohnes des nicht weniger kunstreichen und berühmten Vaters Andreas, von dem die Grabschrift sagt: auri et argenti celator in orbe et urbi nulli secundus. Eine Vergleichung mit andern in Wien befindlichen authentischen Werken dieses Meisters ergiebt dieß beinahe bis zur Evidenz. Wem auch als ihm, dem überaus geschickten Modelleur, könnte man jene fein ciselirten Basreliefs, namentlich aber jene reizenden Emails, in deren Ausführung er sich ganz besonders hervorthat, — was auch seinen Ruf begründete — zuschreiben**)? Der Reif der Krone trägt ein Band aus abwechselnden Zusammenstellungen von Perlen und Diamanten (Rauten). Die Perlenreihen, die dieses Band ursprünglich von oben und unten einfaßten, sind jetzt verschwunden. Die in den dreieckigen Feldern der Kappen befindlichen, in Gold getriebenen Darstellungen von Krönungsfeierlichkeiten werden durch emaillirte Ornamentalstreifen eingerahmt und getrennt. Die hier angewendete Art des Emails ist eine von den Augsburger Goldschmieden der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und besonders durch Attemstetter zu großer Vollendung gebrachte Verbindung der Champlevé- (Grubenschmelz-)Technik mit dem sog. Relief-Email (Em. de basse taille). Der Fond ist opakes Weiß, die Ornamente aus zierlich angeordneten Vögeln, Schmetterlingen, Blumen und Cartouchen sind in durchsichtigen Schmelzfarben auf gravirtem Goldgrunde gebildet; das Ganze macht mit dem Feuer der Edelsteine, dem Glanze und Lüstre des Goldes und der Emails eine unbeschreiblich prächtige, aber doch harmonische und noble Wirkung, wie man sie eben nur in

*) Diese sogenannte „Hauskrone“ wird seit der Annahme des österreichischen Kaisertitels durch Kaiser Franz I. als österreichische Kaiserkrone angesehen.

**) David Attemstetter war in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts Kammergoldschmied Kaiser Rudolfs II. Die Innenseite des Bügels der Krone enthält die Inschrift: RUD. ROM. IMP. HUNG. ET. BOH. REX. CONSTRUXIT. MDCII. Es ist dies jedenfalls auch das Datum der Verfertigung des Reichsapfels und des Scepters, obwohl letzteres das Monogramm des Kaisers Mathias nebst der Jahreszahl 1612 trägt. Diese Bezeichnung findet sich auf einem kleinen emaillirten Goldplättchen, das in die Handhabe des Scepters eingelassen ist. Wie sich bei genauer Untersuchung ergiebt, ist die Ausführung des Emails und der Ornamente an dem erwähnten Plättchen von einer andern und viel geringern Hand, als diejenige war, die das Uebrige verfertigte, so daß es nur als eine Zuthat zu betrachten ist, die bei Gelegenheit des Regierungsantrittes des Kaisers Mathias (1612) gemacht wurde, die aber auf die Entstehungszeit des Ganzen keinerlei Bezug hat.

einer Zeit zu erzielen verstand, wo auch die größte Kostbarkeit des Materials sich der Kunst der Arbeit unterordnen mußte. Die übrige Beschreibung der Krone ergiebt sich aus dem Anblicke des beigefügten von J. G. Fahrnbauer radirten Blattes; im Gebrauche ist dieselbe nie gewesen.

Von den andern Abbildungen, welche die Lieferung bringt, ist vor Allem die einer ovalen Schüssel von vergoldetem Silber, verfertigt vom Nürnberger Goldschmied Christof Jamnitzer (2. Hälfte des 16. Jahrh.) erwähnenswerth. Es ist ein Schaustück, wie nicht sobald Eines. Die ganze Grundfläche wird von der mit außerordentlicher Geschicklichkeit hochgetriebenen Darstellung des „Triumphes der Liebe", nach der Schilderung Petrarca's, eingenommen. Manche der Figuren erheben sich bis zur dreiviertel Rundung. Die Form des Ganzen als Schüssel ist allerdings nur ein Vorwand für die reiche Ausführung, doch hat das Stylgefühl des Künstlers bei der Figurenkomposition eine Art gewissermaßen nur ornamentaler Behandlung einzuhalten gewußt. Die Wiedergabe ist vortrefflich gelungen. Entsprechend dem Eindrucke des metallglänzenden und lebhaft reflektirenden Originales mußten tiefe Schattenmassen vermieden werden; trotzdem ist die Modellirung und Auseinanderhaltung der überaus gehäuften Gruppen von Menschen- und Thiergestalten eine genügend energische und klare.

Ueberhaupt ist bei allen Platten die außerordentliche Exaktheit und Delikatesse der Zeichnung zu loben. Eine etwas freiere und flottere Führung der Nadel und die deutlichere Betonung des Charakters der verschiedenen Materialien, die man vielleicht hie und da noch wünschen könnte, wird sich, wie wir mit Bestimmtheit hoffen dürfen, in dem Momente einstellen, wo den Künstlern die Kupferplatte ein ebenso vertrauter Boden geworden sein wird, wie der lithographische Stein. Das in dieser Zeitschrift früher besprochene und ebenfalls von Quirin Leitner herausgegebene Werk: „Die Waffensammlung des österreichischen Kaiserhauses" ist nämlich von denselben Händen — es sind dieß die Zeichner Fahrnbauer, Wopalensky, Schuhmann und Possinger — mit deren Hülfe auch dieses neue Unternehmen zu Stande kommt. Sollte Letzteres den Grund zu einer allgemeineren Aufnahme der Kupferradirung gelegt haben, so gebührt ihm neben seiner kunstliterarischen Bedeutung auch noch die, eine der fruchtbarsten Neuerungen praktisch gemacht zu haben. Ein gutes Theil der Anerkennung hierfür wird auf den Urheber und Förderer des Ganzen, den Oberstkämmerer Grafen Crenneville zurückfallen, der mit richtigem Verständniß gerade für die Radirung als diejenige Technik sich entschied, die den Kunstwerken, die hier zur Anschauung gebracht werden sollen, am besten entspricht. Alle diejenigen, welche um die großen und kleinen Schwierigkeiten, mit denen die Durchführung jeder neuen Sache verbunden ist — etwa gar aus eigner Erfahrung — wissen, werden schon aus dem bisher Vorliegenden zu urtheilen im Stande sein, daß es nur einer energischen und ihrer künstlerischen Ziele klar bewußten Leitung gelingen konnte, binnen verhältnißmäßig so kurzer Zeit derartige Resultate zu Tage zu fördern.

Die demnächst erscheinenden Hefte sollen bereits Einiges von den Bergkrystallgefäßen und kleinen Schmucksachen der Schatzkammer bringen, Dingen, in deren Anzahl und Vortrefflichkeit diese Sammlung von keiner zweiten der Welt übertroffen wird. Der beschreibende Text, den Leitner den Abbildungen anschließen will, wird sicherlich manchen werthvollen Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst und der verwandten Künste bringen.

Von dem, wie zu wünschen ist, rüstigen Fortschreiten des Werkes werden wir nicht verfehlen, unsern Lesern gelegentlich wieder Bericht zu erstatten.

Wien. **Fr. Lippmann.**

H. Heydemann, Griechische Vasenbilder. Berlin 1870. XII Tafeln nebst einer Hülfstafel und 14 S. Fol. Verlag von Th. Chr. Fr. Enslin.

Als wir beim Besprechen von Kekulé's „Theseion" im vorigen Jahrgange der Ztschr. f. bild. Kunst den Wunsch äußerten, es möge bald ein Theil wenigstens der so reichen in Athen befindlichen, der Wissenschaft fast gänzlich unbekannten Schätze an Resten altgriechischer Kunst publizirt werden, hätten wir nicht ahnen können, daß unser Wunsch so bald und auf eine so schöne und entsprechende Weise in der uns vorliegenden Schrift würde in Erfüllung gehen. Die in Athen, in den öffentlichen



sowohl als auch in den so zahlreichen Privatsammlungen, aufgehäuften altgriechischen Vasen, welche mit sehr wenigen Ausnahmen in Griechenland selbst gefunden sind, bilden als solche einen der belehrendsten Abschnitte der trotz Gerhard's, Kramer's, O. Jahn's und vieler Anderer verdienstlicher Forschungen doch in manchen Stücken immer noch nicht genügend aufgeklärten Archäologie der Griechen. O. Jahn hat in seiner unschätzbaren Einleitung zur Münchener Vasensammlung (1854) uns ein Werk hinterlassen, welches als Muster gründlicher archäologischer Forschung auf lange Zeit zur Basis dienen wird für jede weitere Forschung auf diesem Gebiete. Er hat aber leider die zu seiner Zeit theilweise noch unter der Erde schlummernden, oder wenn auch an's Tageslicht getretenen, doch nur in sehr geringer Zahl der Wissenschaft bekannten, in Griechenland gefundenen Vasen nicht gekannt. Denn erst durch die im Jahre 1858 wiedererstandene archäologische Gesellschaft zu Athen und ihre planmäßigen Ausgrabungen und schätzbaren Erwerbungen, hat sich unter Prof. Kumanudis' unermüdlichem Eifer ein Museum gebildet, welches, wie wir ja auch aus Heydemann's vorliegender Schrift deutlich ersehen können, alle anderen Sammlungen Griechenlands weit überflügelt. Nicht nur Athen und Attika sind hier vertreten, sondern fast alle Provinzen Griechenlands, und selbst Theile der Türkei haben ihr Kontingent an bemalten griechischen Vasen dazu geliefert; Athen ist ja der geistige Mittelpunkt des gesammten Hellenismus. — Diese Centralisation aber, welche, wie überhaupt jede Centralisation, unbestritten ihre vielen Vorzüge hat, hat übrigens auch ihre wesentlichen Nachtheile, denn es verschwinden dadurch die sichern festen Anhaltspunkte der besonders für die Archäologie so wichtigen Kunde der Fundorte der einzelnen Vasen. Die seit Jahren schon in Griechenland bestandenen und leider noch trotz mancherseitigen Mahnungen bestehenden Gesetze über die Ausfuhr aller und jeder Reste altgriechischer Kunst haben der Wissenschaft, wie auch Heydemann in seinem Vorworte hervorhebt, nicht wenig geschadet, denn Finder sowohl als auch Händler sind dadurch gezwungen, ihr Thun in tiefe Nacht einzuhüllen. Man kann deshalb nur freudig ein Werk begrüßen, welches in gelungenen Abbildungen sowohl als auch in kurzgefaßten klaren Noten uns das Wesentlichste der in Athen befindlichen altgriechischen Vasen vor Augen führt, und uns so in den Stand setzt, durch reichlich gebotenes Material uns ein getreueres Bild der in Griechenland gefundenen Denkmäler dieser Art zu machen, als es im Jahre 1854 O. Jahn möglich war.

Wir können hier die einzelnen Fragen nicht genauer untersuchen, die das Werk anregt, möchten aber doch einzelnes Wesentliche kurz hervorheben. So behauptet z. B. O. Jahn, Einleitung XXII, daß die in Athen und Attika gefundenen Vasen bei Weitem die in den übrigen Gegenden Griechenlands gefundenen an Zahl übertreffen. Und in der That, wenn wir die zahlreichen Kataloge der Sammlungen Europa's durchblicken, so werden wir finden, daß Athen und Attika am zahlreichsten vertreten sind; wir müssen aber nicht außer Augen lassen, daß wie heut zu Tage so seit vielen Jahrzehnten Athen den Mittelpunkt alles Antikenhandels bildete, und daß die mehr als achtzig größeren oder kleineren Antiquitätenhändler, die heut zu Tage in Athen ihr Domicil aufgeschlagen haben, fleißig alle Provinzen Griechenlands sowohl als der Türkei bereisen und alles, was sie dortselbst finden, nach Athen schaffen. Deshalb ist und war Athen seit Jahren fast der einzige Ort, von wo aus Europa seine Museen bilden und bereichern konnte, und deshalb vertritt in den Katalogen der Name Athen eigentlich Griechenland überhaupt. — Es werden aber in den attischen Gräbern doch viel weniger Vasen gefunden als in denen anderer Provinzen. Schon L. Roß hebt bei mancher Gelegenheit hervor, wie verhältnißmäßig wenig Vasen in den Gräbern Athens und Attikas gefunden werden, ein Umstand, den wir im vollsten Maße bestätigt gefunden haben bei den zwei größeren Gräberausgrabungen, die wir in den Jahren 1860 und 1862 im Piräus und bei Athen auf Kosten der archäologischen Gesellschaft unternommen haben; denn wie schon in den Berichten dieser Ausgrabungen (im Arch. Anz. 1861, 195—8, im Bull. d. Instit. 1862, 145—50) hervorgehoben, haben sich in den mehr als 150 eröffneten Gräbern keine zwanzig alte Vasen gefunden, und auch diese alle klein und unansehnlich, indem besonders in den Gräbern Athens fast durchgehends die kleinen gläsernen Gefäße sich vorfanden und kleine dünne Goldplättchen zum Todtenkranze, die Strigilis in den Gräbern von Männern und kleine unverzierte runde Metallspiegel in den Frauengräbern. Zwar wollen wir damit nicht behaupten, daß überhaupt die attischen Gräber arm sind an alten Vasen, denn es haben sich sowohl in der Stadt Athen als auch im Piräus, und besonders beim Phaleros noch vor Kurzem sehr viele und schöne Vasen gefunden, nur möchten wir überhaupt darauf aufmerksam machen, daß die attischen Gräber im Allgemeinen nicht so reich sind an Vasen, wie z. B. die Gräber bei Korinth, welche, obwohl sie schon von den Römern so stark geplündert worden (siehe Strabo VIII, p. 381 ff.), doch noch heut zu Tage mit so vielen alten und sehr interessanten Vasen uns beschenken. In Athen sind bis jetzt verhältnißmäßig die meisten Gräber eröffnet worden, sowohl zufällig beim Graben der Fundamente neu zu erbauender Häuser gefundene als auch absichtlich in manchen Orten der Umgegend der Stadt, und doch, wenn wir die verschiedenen öffentlichen sowohl als Privatsammlungen der Stadt durchgehen, so werden wir finden, daß besonders an Vasen mit mythologischen Darstellungen Athen bis jetzt das kleinste Kontingent geliefert hat, während Korinth, Böotien und Megara viel stärker vertreten sind. Wir finden vorherrschend auf attischen

Vasen Scenen aus dem täglichen Leben, das Leben der Frauen im Innern des Hauses, Kinderspiele, Erotenscherze, besonders aber sepulkrale Darstellungen. Schon O. Jahn, Einleitung XXII, hebt die echt attischen weißen Lekythen mit polychromen Zeichnungen solcher sepulkralen Scenen hervor. Man braucht nur die Sammlungen Athens durchzugehen, um zahlreiche reizende Produkte dieser echt attischen Kerameutik vorzufinden. Nicht alle sind aber gut erhalten, denn auf den meisten hat die Feuchtigkeit des Grabes die ungemein zarte weiße Grundfarbe derselben, worauf die Linearzeichnung aufgetragen ist, fast gänzlich verwischt. Es haben sich zum Glücke noch zahlreiche Exemplare davon gut erhalten. — Fast ausschließlich finden wir Darstellungen der Schmückung der Grabstele durch die Verwandten und Freunde des Verstorbenen — höchst interessant sind die verschiedenen Formen der vorkommenden Grabstele, am häufigsten die schlanke viereckige, mit Anthemion oder Giebel gekrönte, häufig kommt aber auch der eiförmige einfache Tumulus vor. Ein sehr interessantes Exemplar sahen wir im Jahre 1867 bei einem Antikenhändler zu Athen. Eine Frau in langer Gewandung nähert sich einer reichverzierten viereckigen Stele, deren Obertheil uns das Relief vor Augen führt, durch welches die Stele geschmückt war, eine sitzende Frau nämlich mit einem Spiegel. — Sepulkral war ausschließlich der Gebrauch dieser weißen Lekythen, dieses beweist außer der bekannten Stelle des Aristophanes (Eccles. 995) besonders auch der Umstand, daß, als im Jahre 1866 beim Wegräumen des Schuttes östlich vom Parthenon sehr zahlreiche Scherben fast aller Vasengattungen sich fanden, die attischen weißen Lekythen sowohl als auch die kleinen schwarzen Oenochoen mit Kinderspielen gar nicht vertreten waren (vgl. meinen Bericht, Bull. d. Inst. 1867, p. 72—82).

Alle diese Umstände finden wir bezeichnend genug und glauben, daß diejenigen, die in der Zukunft sich mit der leider noch nicht gelösten Frage über die Herkunft der bemalten griechischen Vasen weiter zu beschäftigen gedenken, daraus manche Schlüsse werden ziehen können. — Denn sehen wir z. B. nur die von Heydemann publizirten und besprochenen in Athen und Attika gefundenen Vasen, so werden wir darunter nur eine verhältnißmäßig geringe Zahl vorfinden mit mythologischen Darstellungen. — Wir finden den Boreas (Taf. 1, 1) — Herakles gegen die Hydra in Kopenhagen (p. 4, 1^c) angeblich aus Athen — Herakles mit den Löwen (p. 5, 1^h) — den Raub der Deianeira (p. 5, 12^b) — Peleus und Thetis (p. 6, 3^d) — Parisurtheil (p. 6, 11^a) — Herakles und Pholos (p. 5, 10^a) in Kopenhagen, angeblich aus Athen — Theseus und Minotaur zwei (p. 8, 3^d und p. 8, 3^k) und eine (p. 8, 3^b im Berliner Museum, angeblich aus Athen) — den Aktäon (Tf. VIII, 3) — den Oedipus (p. 8, 10^b). Alle übrigen sind mit den gewöhnlichen Scenen aus dem täglichen Leben geschmückt, Frauenleben, Liebeswerbungen, Kinderspielen, Erotenscherzen und sepulkralen Darstellungen. — Zahlreicher vertreten finden wir mythologische Darstellungen auf Vasen, die in den verschiedenen Gegenden Attika's gefunden sind: Parisurtheil (1, 13^l), Poseidon (Tf. II, 1), Bacchisches (Tf. II, 3), Eos (Tf. V, 2), Nike (p. 4, 13^a) und eine im Berliner Museum (p. 4, 13^b), angeblich aus Attika, Herakles mit dem Löwen, zwei (p. 5, 1^f und 5, 1^g), Herakles mit dem Eber, zwei (Tf. V, 4 und p. 5, 6^b), Theseus mit dem Stiere (p. 5, 7^e), Theseus und Minotaur (p. 8, 3^b), Peleus und Thetis (Tf. VI, 2), Thetis und Achill (Tf. VI, 4), Menelaos und Helena (p. 7, 7). Hier können die von Stackelberg publizirten Vasen nicht berücksichtigt werden, da ja Stackelberg die von ihm publizirten Vasen zwar in Athen sah, ob aber alle aus Athen und Attika stammen, sehr zweifelhaft ist. — Einen ganz beachtenswerthen Umstand möchten wir überdies noch hervorheben, daß nämlich auf Vasen, welche unzweifelhaft in Athen und Attika gefunden sind, die Schutzgöttin und Patronin des Landes, die Göttin Athena fast gar nicht vorkommt; zwar nimmt sie oft als Nebenperson Theil an den Kämpfen ihrer Schützlinge, des Herakles (Heydemann p. 4, 1^c angeblich aus Athen, p. 5, 10^d ebenfalls in Kopenhagen, p. 5, 1^{def} arch. Ges. zu Athen, p. 5, 6^b) und des Theseus (Heyd. p. 5, 7^{bcd} d. arch. Ges.), auch kommt sie in der Darstellung des Parisurtheiles vor (p. 6, 11^a), als Hauptperson erscheint sie aber fast gar nicht Nur zwei Vasen aus Aegina, die schönen schwarzen Amphoren mit der Promachos (Heydemann 4, 7^a und 4, 8) und die höchst interessante viel besprochene Vase aus Megara mit dem Doppelopfer an das uralte Holzbild der Polias zu Athen (p. 11, 18) führt uns Heydemann an. — Wir fügen noch eine höchst interessante Vase hinzu, welche, in einem Grabe am linken Ufer des Ilissos gefunden, sich im Jahre 1867 im Besitze des Herrn G. Finlay bei Athen befand. Es ist eine mäßig große schwarze Oenochoe mit schöner Zeichnung: Minerva stehend mit Helm, worauf eine Sphinx als Busch, mit Diploidion, Aegis und Gorgoneion, hält in der Rechten die Lanze mit der Spitze nach der Erde gesenkt. Vor ihr eine weiße ionische Säule mit Basis und Kapitäl, worauf eine ebenfalls weiße kleine knieende Figur, welche die Hände zur Göttin erhebt. Auf der Basis der Säule die Inschrift: *ΑΘΗΝΑΙΑ*, neben der Minerva die Inschrift: *ΣΩΦΑϛ ΚΑΛΟΣ.* Es ist folglich ein Kultusbild der Göttin, mit dem Weihgeschenke, welches wir vor Augen haben. Ueber ähnliche Weihgeschenke, welche auf Säulen aufgestellt waren, siehe ausführlich Roß, Arch. Aufs. I, 201 ff. 87 Note. — Eine kurze Beschreibung der Vase haben wir im Arch. Anz. 1866, p. 173 gegeben.

Viel zahlreicher, wie gesagt, als die Vasen mit mythologischen Darstellungen sind die bis jetzt in Athen und Attika gefundenen Vasen mit Darstellungen des häuslichen Lebens der Alten. Diese so zahlreiche zuletzt angeführte Vasengattung hat Heydemann fast gänzlich außer Augen gelassen. Wir hoffen aber von anderer Seite nächstens ausführlich diese Gattung behandelt zu sehen; sie erfordert eine selbständige ausführliche Darstellung. — Sehr zahlreich sind ferner die ebenfalls echt attischen kleinen schwarzen Oenochoen oder Aryballen mit anmuthigen Darstellungen aus dem Kinder- und Frauenleben, und besonders die so zierlichen Vasen mit Goldschmuck, worüber schon O. Jahn in seinen bemalten Vasen mit Goldschmuck 1865 so gründlich, wie wir ja immer von O. Jahn es gewohnt sind, gehandelt hat. Heydemann fügt p. 2 dem Jahn'schen Verzeichnisse noch acht neue Stücke hinzu, man könnte aber noch manche andere aufzählen. So sahen wir 1. im Museum der arch. Ges. zu Athen einen kleinen schwarzen Arybballos mit rothen Figuren: Ein Knabe sitzt auf einem Stuhl, auf jeder Seite je zwei nackte Knaben mit vergoldeten Binden und Blumen, ein Knabe zieht ein Wägelchen nach sich. — 2. Ebenfalls im Mus. der arch. Ges. sahen wir einen kleinen schwarzen Askos mit Henkel und Wildschweinskopf als Mündung, ringsherum mit rothen Reliefverzierungen, welche höchstwahrscheinlich vergoldet waren: auf dem Bauche die Inschrift ΣIKON (Sikon). Eine ansehnliche Zahl ähnlicher vergoldeter Vasen lieferte nebst anderen Resten alter Kunst eine Ausgrabung, welche zu einem Häuserbau im Jahre 1867 gerade gegenüber den königlichen Stallungen, dicht außerhalb der alten Stadtmauer Athens unternommen wurde; die Vasen befinden sich jetzt im Privatbesitze. So 3. ein kleiner schwarzer Arybballos mit rothen zierlichen Figuren: Eine Frau in langer Gewandung, vor ihr ein kleiner weißer Eros mit vergoldeten Flügeln. — 4. Ein ähnlicher kleiner schwarzer Arybballos, 0,12 hoch: Eine Frau mit einem Korbe und einem Stabe in Form eines Kerykeions, Eros mit vergoldeten Flügeln reicht ihr einen Hasen. — 5. Kl. Arybballos: Frau sitzend mit Korb daneben, eine andere stehende Frau, welche ihr Blumen und Früchte mit vergoldeten Stengeln und Beeren, blau und roth bemalt, darreicht. — 6. Unter ersteren aber das schönste Exemplar dieser Vasengattung, welche in den letzten Jahren zu Athen gefunden worden, ist ein leider ganz in Stücken zerbrochener schw. Stamnos, 0,40 hoch, mit hohen Henkeln und Deckel, welcher ebenfalls bei dieser Ausgrabung gefunden worden ist. Er erinnert lebhaft an die prächtige attische, von Stackelberg, Gräber, Tf. XXIX, publizirte Vase, und stellt wahrscheinlich wie diese die Schmückung der Aphrodite dar. Auf der Vorderseite in der Mitte sitzt auf reichgeschmücktem und vergoldetem Throne eine am Oberkörper nackte Frau; die entblößten Theile sind weiß bemalt, an den Haaren, Hals und Armen reicher Goldschmuck; sie hält auf ihrem Schoße einen vergoldeten Käfig, wie der auf den von Stackelberg publizirten Vasen, welchen O. Jahn, Vasen mit Goldschmuck, p. 4 Note 10, für einen Gegenstand zum weiblichen Gebrauch erkennt. Ihr zu beiden Seiten schwebt je ein weißer Eros mit reich vergoldeten Flügeln, vor ihr steht eine lang bekleidete Frau mit vergoldetem Kranze auf dem Kopfe, welche einen ähnlichen Kranz in den Händen hält. Neben ihr oben sitzt ein weißer beflügelter Eros und dicht daneben auf einem Stuhl eine ebenfalls am Oberkörper nackte Frau mit auf der Brust kreuzweise gebundenen Bändern, welche wie ihre Stephane und Armbänder vergoldet waren, vor ihr steht eine Frau mit Cista und Tänie. Hinter der in der Mitte thronenden Frau sehen wir eine andere Stehende mit reich vergoldetem Schmucke auf der Brust; und neben ihr steht eine dritte Frau, welche eine vergoldete Cista trägt, woraus, wie es scheint, der Eros entflohen ist, welcher hinter der thronenden Frau schwebt, — zuletzt drei andere stark beschädigte stehende Frauen. Alle vergoldeten Theile sind wie gewöhnlich im Relief, unter der weißen Farbe starke Spuren von blauer. — 7. Kl. schw. Arybballos aus Megara im Privatbesitz, auf beiden Seiten ein Frauenkopf mit Vergoldung und 8. Kl. schw. höchst interessanter Arybballos aus dem Piräus im Privatbesitze. In der Mitte ein kl. weibliches Idol mit Modius. Ein weißer Eros und eine weiße Frau nahen sich, Gaben darbringend. Spuren von Vergoldung. — Unmöglich wäre ein vollständiges Verzeichniß der in Athen und Attika gefundenen Vasen zu geben, mit Scenen aus dem Frauen- und Kinderleben, denn ihre Zahl ist eine zu große, und sie sind zerstreut in allen Privatsammlungen Athens. — Heydemann giebt uns aber eine genügende Anzahl davon, um uns ein genaues Bild auch dieser sehr schönen Vasengattungen machen zu können. — Viel, sehr viel Stoff liegt noch unbekannt in den so zahlreichen Privatsammlungen Athens. Es würden aber die Grenzen einer Recension weit überschritten werden, wollten wir einzelne, auch nur die interessantesten Exemplare hier anführen. Wir begnügen uns deshalb vorläufig diese so verdienstvolle neueste Schrift Heydemann's allen Archäologen, Kunstgelehrten und Künstlern bestens zu empfehlen.

Wien. **Pervanoglu.**

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



George L. Brown.

Mit Abbildung.

George Loring Brown, geb. 2. Febr. 1814 zu Boston, im Staate Massachusetts, gehört, obgleich er zu den eingeborenen Künstlern Amerika's zählt, dennoch mehr Europa als seinem Vaterlande an. Sowohl sein Leben, seine künstlerische Bildung, wie die Gegenstände seiner Gemälde weisen nach der andern Seite des Oceans. Das ist um so sonderbarer, als er Landschafter ist; denn gerade in der Landschaft macht sich das Bestreben unter den amerikanischen Künstlern bemerkbar, sich von allen europäischen Traditionen loszusagen, keiner Schule zu huldigen, und der von der europäischen Natur so sehr abweichenden amerikanischen Natur dadurch gerecht zu werden, daß sie sich nur an sie selbst als Lehrmeisterin wenden: ein Bestreben, welches bis jetzt freilich, mit nur wenigen Ausnahmen, zu weiter nichts geführt hat, als zu einem nackten und poesielosen Realismus, dabei aber allerdings manchem

schwachen Talente eine gewisse Originalität gesichert hat, die es bei der Berührung mit europäischen Schulen sehr bald würde eingebüßt haben. Das angeregte Phänomen erklärt sich jedoch dadurch, daß Brown auf der Grenzscheide zweier Perioden steht. Obgleich ein Mann in den besten Jahren, gehört er dennoch einer älteren Künstlergeneration an, ist er gleichsam der letzte Repräsentant einer geschwundenen Zeit. Die Kunst Amerika's stand zur Zeit des Unabhängigkeitskrieges ebensosehr unter europäischer Oberhoheit, wie das Land selbst. Wie man von Europa her seine Regenten bekam, so holte man sich auch seine Bildung dort, und aus leicht begreiflichen Gründen dauerte dies geistige Abhängigkeitsverhältniß noch fort, als das politische längst schon gelöst worden war. Die hervorragenden Künstler jener und der folgenden Periode, ein Copley, West, Trumbull, Allston, Cole, entfremdeten sich, wie die beiden ersten, entweder ganz ihrem Vaterlande, oder aber sie lebten doch längere Zeit in Europa und identifizirten sich mit dessen Kunst, sie schlossen sich entweder den Schülern des Sir Joshua Reynolds an, oder folgten den Spuren der Klassizität. Zu jenen Verehrern der Klassizität nun zählt noch Geo. L. Brown. Seit der Zeit der oben genannten Künstler hat sich auch auf dem Kunstgebiete die Emanzipation zu vollziehen angefangen; man hat sowohl europäischen Schuleinfluß als auch Klassizität über Bord zu werfen gesucht, der Art, daß z. B. Church Europa nicht eher betreten hat, als bis er zu seinem Rufe gekommen war. Und in dieser Emanzipationsbewegung haben die Landschaftsmaler (und die Portraitmaler) die Führung übernommen. Die Figurenmalerei, soweit sie überhaupt von Bedeutung ist, geht am modernen französischen Gängelbande, und für die Skulptur ist Rom nach wie vor das A und das O.

Brown*) erzählt selbst, daß er schon als Knabe angefangen habe zu malen, und daß er sich in der Schule durch nichts ausgezeichnet habe, als durch Schreiben und Zeichnen. Noch heutigen Tages hängt ein kalligraphisches Kunststück, ein Kopf Washington's, umgeben von allerlei Schriftzügen, welches ihm mit 14 Jahren eine Medaille eintrug, in des Künstlers Empfangszimmern. Seinen ersten Kunstunterricht erhielt er durch Alonzo Hartwell, damals Formschneider, jetzt Portraitmaler, bei dem er die Technik des Holzschnitts lernte. Später wurde er von dem Herausgeber der bekannten Peter Parley'schen Reisebücher als Illustrator beschäftigt, versuchte sich auf einer Liebhaberbühne, der er angehörte, in der Dekorationsmalerei, studirte die Dekorationen des Malers Robert Jones (eines Schülers von Stanfield), der sich gerade in Boston aufhielt, und holte sich manche Ideen aus ihnen, auch erhielt er von Washington Allston, mit dem er mittlerweile bekannt geworden war, dann und wann einige Unterweisung. Im Atelier Allston's, den man bekanntlich den amerikanischen Tizian genannt hat, überkam ihn zuerst die Liebe für glühende Farbe und atmosphärische Effekte, die seine späteren Bilder, oft bis zum Uebermaß, auszeichnet, hier auch stieg zuerst das Verlangen in ihm auf, Italien zu sehen. Bisher hatte Brown nur in Wasserfarben gemalt. Endlich gelang es ihm, der keinen Cent in der Tasche hatte, um das Nöthige zu kaufen, sich von dem damals noch ganz unbekannten Geo. P. A. Healey Farben und Pinsel zu verschaffen, und als er eines schönen Morgens in Healey's Atelier mit vollem Eifer im Zeitraum weniger Stunden seine erste in Oel ausgeführte Landschaftsskizze vollendet hatte, da trat ein Fremder, ein Herr Isaak P. Davis ein, besah das jungfräuliche Kunstwerk, fragte nach dem Preis, und bezahlte sofort die kecklich verlangten 50 Dollars dafür! Das war, wie der Künstler selbst sagt, der erste Beweis des fast fabelhaften Glücks, welches ihn auf seinen späteren Lebenswegen nur selten wieder verlassen hat. Durch Herrn Davis wurde Brown bei Herrn John P. Cushing eingeführt, und dieser erbot sich, ihm die

*) Die in diesem Artikel enthaltenen biographischen Notizen verdankt der Verfasser dem Künstler selbst.



Mittel zur Reise nach Italien zu gewähren. Auf die Frage, wieviel er bedürfe, forderte Brown, der keine Idee von den Kosten der Reise hatte, die lächerlich kleine Summe von hundert Dollars, die ihm dann auch, mit der Zusicherung weiterer Zuschüsse, falls dieselben nöthig sein sollten, bereitwillig ausgezahlt wurde. Von diesem Gelde liquidirte er seine Schulden, kaufte sich die nöthigsten Reisevorräthe, und bezahlte, da gerade kein Schiff nach einem italienischen Hafen auslag und er nur daran dachte überhaupt nach Europa zu kommen, seine Passage nach Antwerpen, so daß er, als er endlich segelfertig war, baare 20 Dollars im Besitz hatte. Kaum in Antwerpen angekommen, war natürlich kein Pfennig mehr in seiner Tasche, in einem Lande, dessen Sprache er nicht einmal verstand und von dessen Einwohnern er nicht eine einzige Seele kannte. Was Wunder, daß ihn unter solchen Umständen eines Tages der Kapitain des Schiffes, welches ihn gebracht hatte, auf dem Quai hinter einigen Baumwollenballen entdeckte, bittere Thränen vergießend? In der Güte seines Herzens bot der Kapitain ihm zwei Guineen an, die unser junger Künstler dankbar annahm und dazu verwandte, nach London zu reisen, indem er sich nach einem Lande sehnte, wo es Menschen gab, mit denen er wenigstens Englisch sprechen konnte. Aber weiter als London reichte seine Baarschaft nicht, und wiederum waren seine Taschen leer. Diesmal war es John Cheney, der bekannte amerikanische Kupferstecher, der ihm aus der Verlegenheit half. Obgleich Brown sich ihm als vollständig Fremder näherte, so glaubte er dennoch seinen Versicherungen, daß er von Herrn Cushing, an den er mittlerweile geschrieben hatte, Geld zu erwarten habe, gewährte ihm Unterkommen, und nahm ihn sogar mit sich nach Paris. Hier aber ging es beiden schlecht. Brown's Geld kam nicht, und Cheney's Geld ging auf die Neige. Brown war der Verzweiflung nahe. Tagelang schon hatte er sich von ein paar Sous genährt und war endlich zu dem Entschluß gekommen, sich nach irgend einem Hafen durchzuschlagen, und als Matrose seinen Weg nach einem fremden Lande zu suchen. Nach Hause kehrte er nicht wieder zurück, soviel stand fest bei ihm, denn den höhnenden Freunden, die ihm Unglück geweissagt hatten, wollte er nicht mehr unter die Augen treten. Wie aber der reiche Onkel aus Amerika in der Komödie gerade dann kommt, wenn die Misere am größten ist, so kam auch ein Brief des Herrn Cushing gerade noch zu rechter Zeit. Die nächsten drei Jahre blieb nun Brown, von seinem Gönner unterstützt, in Paris. Hier waren es hauptsächlich die Werke der französischen Koloristen, und unter ihnen wiederum diejenigen Eugene Isabey's und Decamp's, welche ihn bezauberten, und wenn er sich an die Natur wandte, so war es sein Bestreben, sie mit den Augen dieser Künstler zu sehen. Schließlich gelang es ihm, in Isabey's Atelier Aufnahme zu finden, und ihn bezeichnet er denn auch als seinen eigentlichen Meister. Dabei zeichnete er nach dem Modell und studirte fleißig die alten Meister der Landschaft im Louvre. Fünf Monate verwandte er auf die Kopie eines Claude Lorrain, war jedoch so unzufrieden damit, daß er sie in mehrere Stücke schnitt und mißmuthig in seinen Koffer warf. Diese zerschnittene Kopie hat er später für 500 Dollars verkauft, und sie ermöglichte es ihm endlich, nach Italien zu gehen. In Boston kam sie Allston unter die Augen, und dieser war so freigebig mit seinem Lobe derselben, daß der Künstler Aufträge für Kopien und Originale bis zum Betrage von mehreren Tausend Dollars erhielt. Mit diesen Aufträgen in der Tasche machte er sich im Jahre 1840 nach Italien auf den Weg, woselbst er sich während der nächsten 20 Jahre fast fortwährend aufhielt. Bei seiner Ankunft in Genua ging es ihm, um seine eigenen Worte zu brauchen, „wie eine Offenbarung der Farbe im Geiste auf". Brown spricht mit Enthusiasmus von dem ersten Eindruck, den die herrliche Natur Italiens auf ihn machte. Wie anders leuchtete dort das tiefe Blau des Himmels, wie viel glühender glänzte das Sonnenlicht, wie viel duftiger und magischer wirkte die Ferne! Er fühlte, daß seine farbendurstige Seele hier

ihre Heimath gefunden hatte, und machte sich mit aller geistigen und physischen Kraft, deren er Herr war, an die Arbeit, welche ihm die Mittel gewähren sollte, jene Farbenpäane zu singen, die er seitdem nicht müde geworden ist, manchmal freilich mit etwas zu lauter Stimme, in die Welt zu jubeln. Tag für Tag, Sonntag und Wochentag, sechszehn Stunden täglich, lag er dem Studium ob, bald Claude's und Poussin's kopirend, meist aber mit der Natur als Vorbild.

Im Jahre 1846, bei Gelegenheit eines zweimonatlichen Besuches seiner Heimath, stellte der Künstler in New-York eine für Herrn George Tiffany in Baltimore gemalte „Mondscheinansicht in Venedig" aus, welches Bild großen Anklang fand und zuerst seinen Ruf in Amerika begründete. Zwei Jahre später machte er eine kurze Reise durch Deutschland, während welcher er hauptsächlich in den Rheingegenden skizzirte, ohne die Kunststätten auch nur zu besuchen; ein weiteres Jahr verlebte er in Paris, wo er mitten in der Revolution ankam; den Sommer 1857 brachte er in der Schweiz zu. Den Rest der Zeit, bis zu seiner definitiven Rückkehr nach Amerika, verlebte er in Italien, bald in Florenz, Rom oder Neapel, manchmal in den Bergen von Subiaco, in der Nähe von Albano oder Tivoli, längere Zeit auf der Insel Capri, besuchsweise auf Sicilien.

Während seines Aufenthalts in Europa war Brown nicht nur für Amerikaner, sondern auch für Engländer, Franzosen, Russen u. s. w., fortwährend beschäftigt. So malte er schon im Jahre 1844 eine Kopie eines Gaspar Poussin für Lady Cremorne, und für ihren Gemahl, den General Rawdon, die Kopie eines berühmten Claude in der Galerie der Uffizien; 1852 eine „Ansicht bei Porto d'Anzo" für den Prinzen Borghese; 1858 eine „Ansicht bei Ischia, Sturm", welches Bild ein römischer Kunstverein kaufte, bei seinem letzten Aufenthalte in Paris mehrere Bilder für den berühmten Dr. Ricord, u. s. w. — In Rom führte er auch eine Serie von neun Radirungen aus*).

Das Jahr 1860 brachte den Künstler nach Amerika zurück. Sein Freund Randolph Rogers, der Bildhauer, warf ihm eines Tages im Spaß vor, er sei gar kein Amerikaner mehr, er sei Italiener geworden, und eine neue Zufuhr frischen Yankeebluts würde ihm gut thun. Brown antwortete, er werde Amerika schon noch einmal besuchen, worauf Rogers zurückgab, es mangele ihm der Muth dazu. Sofort steckte Brown den Kopf zum Fenster hinaus, rief einen Zimmermann herauf, der unter ihm wohnte, befahl ihm, alle seine Bilder und sonstigen Sachen zu packen, und innerhalb zwei Tagen war er auf dem Wege nach New-York. Er hatte vorgehabt, nur einen kurzen Besuch in Amerika zu machen und sofort wieder zurückzukehren. „Doch mit des Geschickes Mächten u. s. w." — denn heute noch sitzt der Künstler in Boston fest, und, wie es fast den Anschein haben will, auf immer. Nur daß dießmal die Mächte des Geschickes keine finstern, sondern heiter glänzende waren.

Mit seiner Rückkehr eröffnete sich ihm eine brillante Laufbahn. Er hatte eine Unmasse von Zeichnungen, Skizzen und fertigen Bildern mitgebracht, das Ergebniß einer zwanzigjährigen, angestrengten Arbeit, und diese führte er dem Publikum in New-York in einer Specialausstellung vor. Das Resultat war ein über alle Erwartungen günstiges. Obgleich von der Kritik vielfach angefeindet, fand er dennoch bei Kunstkennern und Liebhabern Anerkennung, und auch in pekuniärer Hinsicht war die Ausstellung ein Erfolg. Von New-York siedelte er mit dem Rest der unverkauften Bilder nach Boston über, wo er sie mit gleichem Erfolg im Athenäum ausstellte. Mit besonderer Genugthuung erzählt der Künstler, daß ihm hier eines Tages im Ausstellungslokale der Dichter Longfellow vorgestellt wurde, und

*) Eine derselben, deren Originalplatte der Künstler uns nach Deutschland herüberzusenden die Güte hatte, liegt diesem Aufsatz im Abdrucke bei. Sie stellt ein Motiv aus der Campagna bei Genzano dar.
A. d. Red.





daß derselbe ihn bei Seite nahm und ihn bat, er möge sich ja nicht von dem Geschrei der Kritiker über zu großen Farbenreichthum irre machen lassen, seine Farbe sei zwar brillant, aber keineswegs übertrieben, und Niemand könne darüber urtheilen, der nicht in Italien gewesen sei.

Ein anderer Vorwurf aber, den ihm Künstler sowohl als Kritiker machten, war der, daß er nur italienische Gegenstände behandle, amerikanische Landschaften dagegen gar nicht malen könne. Um diesem Vorwurfe zu begegnen, malte er sein großes Bild „die Bai von New-York“ (10 F. lang, $5^1/_2$ F. hoch), dem er später, als Gegenstück, „die Krone von Neu-England“ (die höchsten Spitzen der weißen Berge) folgen ließ. Obgleich diese Gemälde seinen besten italienischen Lundschaften nicht ebenbürtig zur Seite stehen, so machten sie doch großes Aufsehen und wurden von der Presse vielfach belobt.

Das erste der beiden ebengenannten Bilder, „die Bai von New-York“, ward später Veranlassung, den Namen des Künstlers auf eine Weise vor das Publikum zu bringen, die hier kurz erwähnt werden muß. Eine Anzahl von Privatleuten, an deren Spitze der bekannte Prediger Henry Ward Beecher stand, machte nämlich dem Prinzen von Wales, welcher sich damals gerade hier aufhielt, am Vorabend seiner Abreise das Bild zum Geschenk, und, nachdem es in New-York noch eine Zeitlang ausgestellt worden war, wurde es in Begleitung eines Agenten, der es abliefern sollte, nach England gesandt. Zugleich nahm der Agent „die Krone von Neu-England“ mit, welche in London ausgestellt, und dort vom Prinzen von Wales käuflich erworben wurde. Bei der Ablieferung des Bildes überreichte der Prinz dem Agenten eine werthvolle Diamantnadel, wie der Künstler behauptete, für den Künstler, wie der Agent behauptete, für den Agenten. Ueber diese Diamantnadel nun erhob sich ein gar gewaltiger Streit, und mancher gute Republikaner hat mit Aerger zugesehen, wie sich zwei andere Republikaner über dem Geschenke eines Prinzen in den Haaren lagen. Daß übrigens das Recht auf der Seite des Künstlers war, geht klar und deutlich aus einem in seinem Besitze befindlichen Briefe des Prinzen hervor, welcher in Folge des Streites geschrieben wurde und worin der Zankapfel ihm zugesprochen wurde. Trotzdem entschieden aber die Gerichte gegen ihn, indem eine gerichtliche Deposition des Prinzen, welche nöthig gewesen wäre, um die Sache endgültig zu entscheiden, nicht zu erlangen war.

Seit jenen beiden Bildern hat Brown fast nie mehr amerikanische Landschaften gemalt. Er lebt der Ausarbeitung seiner mannigfaltigen Skizzen und schwelgt in den Reminiscenzen der italienischen Natur. Dann und wann wählt er wohl auch ein Motiv aus einem anderen Theile Europa's. So hat er noch kürzlich „Schloß und Stadt Heidelberg“ gemalt.

Brown steht, wie das schon aus unserer Einleitung hervorgeht, unter den amerikanischen Künstlern vereinzelt da. Ganz abgesehen von der Wahl der Gegenstände, ist es hauptsächlich die Behandlung seiner Motive, welche ihn von der Masse seiner Kollegen unterscheidet. Er ist der einzige hiesige Vertreter der stylisirten Landschaft; denn ihm schwebt augenscheinlich ein landschaftliches Ideal vor, das er in allen seinen Werken zum Ausdruck zu bringen sucht, freilich aber ohne der Natur Gewalt anzuthun. Letzteres wird schon dadurch evident, daß er nur selten komponirt, sondern fast immer wirklich existirende Gegenden malt, diese jedoch durch die Auffassung und durch den Zauber des atmosphärischen Effektes, den er darüber auszugießen weiß, gewissermaßen veredelt und verschönt. Durch die eben genannte Eigenschaft wird er aber auch zugleich zum Stimmungsmaler, allerdings nicht in der Bedeutung, welche dieses Wort heutzutage vorwiegend hat, indem man dabei fast immer an eine düstere, melancholische, oder doch sehr abgedämpfte Stimmung denkt. Seine

Stimmung ist gehobener Art, er sieht die Welt nur in ihrem Festtagskleide, seine Bilder sind nicht Weltschmerzgedichte, sondern Jubel- oder Lobgesänge, und selbst wenn er Mondscheineffekte mit meisterhafter Hand malt, so ist es nie der bleiche Mond, der durch wild zerrissene Wolken fällt und allerlei zauberhafte unheimliche Schatten wirft, sondern es ist die volle Scheibe des Mondes, die in lauer Sommernacht an einem gar nicht oder nur wenig bewölkten Himmel glänzt, ihr mildes Licht auf den leichtbewegten Wellen der See, oder auf den Dächern der Häuser spielen läßt und noch in weiter Ferne die Kuppen der Berge versilbert. Eine solche Art weicht weit von der hier herrschenden Richtung ab. Diese verlangt als höchstes Ziel nichts als die getreue Kopie irgend eines Stückchens Welt, genau in der Beleuchtung, die es gerade haben mag, selbst mit allen Unschönheiten, die sich gerade aus derselben ergeben mögen, und die doch keineswegs zum Charakter der Landschaft gehören, sondern als reine Zufälligkeiten zu betrachten sind. Ein solches Bestreben artet dann bei denen, welche doch fühlen, daß selbst die Natur in ihrem gewöhnlichen Gewande manchmal langweilig sein kann, in die Phänomen-Malerei aus (wenn es erlaubt ist, damit eine neue Rubrik in der Kunstbeschreibung einzurichten!), hascht nach allerlei merkwürdigen Nebel- und Beleuchtungseffekten, dringt bis in die äußersten Grenzen der Polargegenden vor, um in dem Glitzern und Blitzen der Eiswelt unverbrauchte Motive zu finden, und bannt, in seinem Eifer stets naturgetreu zu sein, Effekte auf die Leinwand, welche für uns so „unnatürlich", weil ungewohnt sind, daß man selbst bei ihrem Anblicke in der Natur ausrufen würde: Wenn man das gemalt sähe, so würde man es nicht für wahr halten!

Wenn man Brown's künstlerischen Bildungsgang überblickt, so sind seine Werke leicht zu verstehen. Erst sehen wir ihn die dekorativen Werke von Robert Jones studiren, dann treffen wir ihn in Allston's Atelier, der den italienischen Meistern der Farbe nachstrebte, in Paris zeigt er sich uns als enthusiastischer Bewunderer der französischen Koloristen und geht bei einem der hervorragenden Vertreter dieser Richtung, bei Eugène Isabey, in die Schule; zuletzt sehen wir ihn in Italien, ganz von dessen Natur gefangen genommen, und sich vor allen anderen italienischen Meistern hauptsächlich Claude Lorrain, jenen gepriesenen Meister der atmosphärischen Effekte, zum Vorbilde nehmend und mit Eifer an seinen Werken lernend.

Was einem Jeden an den meisten Bildern unseres Künstlers zuerst auffällt, das ist die ungeheure Brillanz der Farbe, verbunden mit einem flimmernden, oftmals unruhigen Vortrage. Es ist ein merkwürdiges Leuchten und Glühen in ihnen, derart, daß einem in solchen Fällen, wo diese Behandlung nicht bis zum Exceß getrieben ist, die dargestellten Gegenden wie Blicke in ein Feenland anmuthen. In solcher Weise ist besonders ein kleineres Gemälde vom Jahre 1863 merkwürdig: rechts vom Beschauer eine schon durch ihre Form seltsam wirkende Felsenmasse, in einem Durchbruch derselben, durch welchen die Sonnenstrahlen fallen, einige Baulichkeiten, links im Vordergrunde ein kleiner Hafen mit Schiffen, und im Hintergrunde die unabsehbare Aussicht auf das spiegelglatte Meer, von dem sich nur ganz in der Ferne ein Paar kleine Segel blendend weiß abheben. Betrachtet man dieses Bild in der Nähe, so sieht man fast weiter nichts als kleine Farbenklexe, und selbst noch in den tiefsten Schatten rothe und grüne und sonst allerlei Flecke. Aber in der richtigen Distanz gestalten sich diese Flecken zu einem zauberhaften Ensemble, und die Fernsicht gewinnt eine kaum glaubliche Ausdehnung. Man könnte auf Brown manches Wort anwenden, welches Dr. Julius Meyer, in seiner Geschichte der französischen Malerei über Isabey sagt, ohne jedoch das Verdammungsurtheil gelten zu lassen, welches dort schließlich über den französischen Meister ohne alles Erbarmen den Stab bricht. Auch bei Brown

könnte man von den „im Lichte blinkenden Spitzen der Natur" reden, welche „wie Edelsteine verschwenderisch umhergestreut" sind, und es war mir in der That interessant und lehrreich, vor kurzem die Gelegenheit zu haben, durch die Betrachtung einer Isabey'schen Farbenskizze diese Verwandtschaft der Manier bestätigt zu finden.

Hat Brown aber von seinem französischen Lehrer die Brillanz der Farbe überkommen, so hat er sich von seinem italienischen Vorbilde ein weit besseres Stück angeeignet, die prächtigen Fernsichten nämlich. In seinen besseren Bildern ist er darin geradezu als vollendeter Meister zu bezeichnen. Sehr natürlich liebt er es darum auch, Küstengegenden zu malen, bei denen der weite Blick auf die See und längs dem Gestade ihm Gelegenheit giebt, seine außerordentliche Gewandheit in der Luftperspektive zu bethätigen. Und es giebt in der That nichts Schöneres in der ganzen amerikanischen Malerei als diese Perspektiven. Man wähnt bei dem Anblick solcher Bilder fast, selbst an der Küste zu sitzen oder im schaukelnden Nachen auf dem Wasserspiegel zu schwimmen und vor sich die unbegrenzte Ferne zu schauen. Das gilt sowohl von seinen Tagesbildern, als auch von seinen Mondscheineffekten.

Mit der Staffage hält er es ebenfalls wie sein großes Vorbild, d. h. „er giebt sie umsonst zu!"

Es hat sich schon öfters im Verlauf dieses Artikels Gelegenheit geboten, auf die schwachen Seiten unseres Künstlers hinzuweisen, und da zu den unangenehmen Pflichten des Kunstberichterstatters, wenn er anders gerecht sein will, auch diejenige gehört, die Fehler zu nennen, welche nach seiner Meinung dem Objekte seines Berichts ankleben, so muß auch hier dieser unangenehmen Pflicht nachgekommen werden. Was Brown am meisten und am heftigsten vorgeworfen worden ist, das ist der übergroße Reichthum an Farbe. Und freilich wohl nicht immer mit Unrecht! Zugegeben selbst, daß die italienische Natur eine Farbenpracht entwickelt, welche dem nicht daran gewöhnten Auge unglaublich erscheint, so ist es doch auch an den wenigen amerikanischen Landschaften des Künstlers ersichtlich, daß er nach dieser Richtung hin manchmal des Guten zu viel thut. Seine amerikanischen Landschaften gehören überhaupt nicht zu seinen besten Leistungen und wer ihn recht würdigen lernen will, der muß seine italienischen Bilder studiren. Das Roth und Gelb, welches die amerikanische Herbstnatur so verschwenderisch zu ihrem Schmucke verwendet, ist die Klippe, an der ein Künstler, der vor allem auf Farbe ausgeht, am leichtesten scheitert. Jedoch muß zugegeben werden, daß auch manche seiner italienischen Bilder an diesem Makel leiden. So zeigen z. B. in einem seiner Bilder, „Atrani bei Amalfi", selbst die Berge der Ferne, in deren Schilderung er sonst so meisterhaft ist, einen wahrhaft perlmutterartigen Schillerglanz. Was aber bei manchen seiner Bilder am meisten der ruhigen Wirkung Eintrag thut, das ist die schon früher erwähnte unruhige Pinselführung, welche alle Massen in unzählige kleine, blitzende Flecken auflöst. Wiederum macht sich dieser Mangel an einem amerikanischen Bilde, der „Krone von Neu-England", am empfindlichsten bemerkbar. Hier geht die Wirkung des Vordergrundes durch die erwähnte Technik vollständig verloren; anstatt des mächtigen Waldgebietes, welches den Mittelgrund ausfüllt, sieht man zuerst nur ein unruhiges Farbenmeer, und selbst die virtuose Behandlung der Berge des Hintergrundes kann nicht vollständig mit dem Bilde aussöhnen. Noch sei die oft konventionelle Behandlung der Bäume im Vordergrunde angemerkt, um damit dem Mäkeln ein Ende zu machen. Im Ganzen kann man sagen, daß Brown nicht nach einzelnen Leistungen beurtheilt werden darf, da seine Bilder von sehr ungleichem Werthe sind.

Eine der schönsten Eigenschaften des Künstlers aber haben wir noch gar nicht erwähnt, und diese Eigenschaft ist sein immerwährendes Streben nach Fortschritt. Aus dieser Eigen-

schaft erklärt es sich auch, warum man häufig in Versuchung geräth, sein neuestes Bild für sein bestes zu halten. Und in der That sind auch in seinen letzten, kürzlich vollendeten Bildern, „der letzte Sonnenstrahl in der Campagna" (mit der Ansicht der Ruinen des Aquädukts), „Ansicht des Vesuv's, von Castellamare aus" (Nachmittagsbeleuchtung), vielleicht bis jetzt sein schönstes Werk, und „der Vesuv vom Meere aus gesehen" (Mondscheineffekt), lauter Bilder von größeren Dimensionen, alle seine Vorzüge vereinigt, während sich die erwähnten Mängel kaum bemerkbar machen. Das Farbenkonzert ist bedeutend abgedämpft, die Massen zersplittern sich nicht, die herrliche Luftperspektive aber ist geblieben.

S. R. K.

Zur italienischen Kunstgeschichte.

Von W. Lübke.

III.

(Schluß.)

4. Der Dom von Como.

Gewährt der plastische Reichthum der Certosa einen Ueberblick über die Geschichte der oberitalienischen Skulptur vom 15. Jahrhundert bis in die spätesten Zeiten, läßt sie uns Meister der verschiedensten Richtungen vom herbsten einseitigen Realismus bis zum geläuterten Idealismus neben und nach einander wirksam schauen, so bietet der ebenfalls sehr reiche plastische Schmuck des Domes von Como, eines der edelsten Denkmale der italienischen Gothik und Renaissance, das nicht so vielseitige, aber in seiner Art ebenfalls interessante Bild vom Wirken einer ziemlich übereinstimmenden, einheitlichen Schule. Da die große Anzahl seiner Skulpturen bis jetzt noch nicht genügend untersucht worden ist, so werden meine Mittheilungen geeignet sein, einige Lücken auszufüllen.

Der Dom zu Como steht schon durch seinen Ursprung in einem bedeutsamen Gegensatze zu der Certosa von Pavia und dem Dom von Mailand. Sind jene gewaltigen Denkmale durch die Mittel eines ruhmbegierigen Fürsten aufgeführt worden, so ist der Dom von Como ähnlich den Domen von Florenz, Siena, Pisa u. a. das schöne Zeugniß von der patriotischen Kunstliebe eines städtischen Gemeinwesens. Eine prächtige, mit Sirenen, Putten und Arabesken geschmückte Inschrifttafel an der Ostseite des Chores berichtet: da dies Gotteshaus durch Alter baufällig geworden, habe die Bürgerschaft von Como 1396 dasselbe zu erneuern begonnen; nach Vollendung der Façade und der Seiten seien sodann die östlichen Theile am 22. December 1513 angefangen worden; Tommaso Rodari habe das Werk ausgeführt.*) Wir werden bei der näheren Betrachtung sehen, daß dieser Künstler, unterstützt durch seinen Bruder Jacopo, als Architekt und Bildhauer schon bei der Ausstattung

*) Cum hoc templum vetustate confectum esset, a populo Comensi renovari ceptum est MCCCLXXXXVI. Huius vero posterioris partis iacta sunt fundamenta MDXIII. XXII Decembris, frontis et laterum iam opere perfecto. Thomas de Rodariis faciebat.



des Langhauses sammt der Façade thätig war. Er bewegte sich bei diesen Arbeiten, welche innerhalb der Jahre 1491 bis 1509 durch inschriftliche Daten bezeugt werden, noch ganz im Styl der dekorationsfrohen, üppigen Frührenaissance, wie sie an der Certosa für diese Gegenden in mustergültiger Weise festgestellt war. Beim Bau des Chores und der ebenfalls im Halbkreis geschlossenen Kreuzarme wendet er sich dann plötzlich jener ruhigeren, geläuterten Behandlungsweise zu, auf welche die späteren Mailänder Bauten Bramante's zuerst im Gebiet Oberitaliens hinlenkten. Als Architekt nimmt Rodari demnach eine ansehnliche Stelle ein. Als Bildhauer hat er seine Stärke im rein Ornamentalen, das er mit hohem Reiz und großer Delikatesse behandelt. Alles Figürliche dagegen erhebt sich nicht über die Mittelmäßigkeit, und zwar ist es der unschön harte Realismus der lombardischen Schule, welchen er in allen Arbeiten befolgt. Allein neben ihm waren offenbar noch andere Bildhauer bei der Ausschmückung dieses prächtigen Gebäudes beschäftigt, die zum Theil eine größere Bedeutung beanspruchen dürfen.

Zunächst ist eine Anzahl von Arbeiten herauszuheben, die offenbar von Meistern des älteren, noch halb gothischen Styles herrühren. Dahin gehört ein Theil der Skulpturen an der Façade, mit deren Ausstattung man wahrscheinlich den Anfang machte. Die vier Strebepfeiler namentlich haben in ihren unteren Theilen Reliefs verschiedener Art, Einzelgestalten von Heiligen, aber auch allerlei Embleme und Symbolisches, untermischt mit biblischen Spruchstellen in eleganter Majuskelschrift: das Ganze in etwas spielender Weise angeordnet. Etwas über der Fensterbank macht dann ein energisches Gesimse diesen mittelalterlichen Spielereien ein Ende, um die übrige Ausdehnung der Pfeiler in zierliche Nischen zu theilen, welche Statuen aufnehmen, je zehn an den beiden inneren, je sechs an den Eckpfeilern. Dem älteren Styl gehört am ersten Pilaster (links) die erste Statue, ein Bischof, am zweiten wieder die erste, ein Kardinal (wohl die Kirchenväter) und die dritte, ein jugendlicher Heiliger, am dritten die vierte, der heil. Antonius, am vierten keine. Dagegen zeigen sämmtliche Statuetten in den Laibungen der vier Fenster denselben Styl. Von verwandter Art ist im Innern der Kirche der erste, jetzt nicht mehr benutzte Altar der Südseite vom Jahre 1482. An der Predella sieht man sechs kleine Halbfiuren von Heiligen, darüber in schweren derben Renaissancepilastern sechs Reliefgestalten von Heiligen, in der Mitte die Madonna vor ihrem am Boden liegenden Kinde stehend; oben im Bogenfelde Christus von Engeln umgeben, in einem Medaillon; sämmtliche Gestalten kurz und plump, in einem harten Style, der den gothischen Faltenwurf in konventioneller Weise und in handwerklicher Ausführung befolgt.

Zur Herstellung dieser Arbeiten verwandte man offenbar Künstler der älteren Schule, die von der Renaissance nur vom Hörensagen wußten. Den neuen Styl führte dann, wie es scheint, Tommaso Rodari ein, an der Spitze einer Anzahl von tüchtigen Gehülfen, von denen uns nur sein Bruder Jacopo durch die Inschriften überliefert wird. Erstlich vollendeten sie die Ausschmückung der Façadenpfeiler, deren übrige Statuen übereinstimmend den scharf ausgeprägten, namentlich im Faltenwurf leicht zu erkennenden lombardischen Styl zeigen. Auch die fünf Statuen in den Nischen über dem Hauptportal gehören dahin. Ebenso am oberen Theil der Façade in zwei noch gothisirenden Nischen die Verkündigung, im Giebelfelde der auferstandene Christus, von Engeln angebetet, und selbst die kleinen Figürchen in dem zierlichen Kuppel-Tabernakel, welches den Giebel bekrönend abschließt. In allen diesen Arbeiten überwiegt eine gewisse an die Manieren der Zeit gebundene Unfreiheit. Auch die Reliefs in den Bogenfeldern der drei Portale an der Façade, in der Mitte die Anbetung der Könige, links die Geburt, rechts die Beschneidung Christi, sind malerische, aber ziemlich unbedeutende Kompositionen, die sich nicht über das Niveau der anderen Bildwerke erheben.

Wie weit Tommaso Rodari an diesen Werken selbst betheiligt ist, läßt sich kaum ermitteln. Dagegen lernen wir ihn mit Bestimmtheit kennen an dem ersten Altar im rechten Seitenschiff, dessen Inschrift lautet: Opus per Tomam de Rodariis de Marozia 1492. An der Predella sind die beiden Medaillonköpfe der Stifter tüchtige Arbeiten, dagegen genügen die idealen Halbfiguren der Madonna sammt den heiligen Petrus, Katharina sowie einem Bischof und einem Mönch weit weniger. Die Pilaster enthalten sechs ziemlich geistlose und matte Scenen aus der Passion, die Körper hart und übertrieben, der Gewandstyl häßlich geknittert. Auch der auferstandene Christus, von zwei Engeln verehrt, der das Ganze krönt, ist nur Mittelgut. Häßlich und spießbürgerlich gebärden sich die Wehklagenden bei seiner Grablegung. Bezeugt ist ferner Tommaso's und seines Bruders Jacopo Thätigkeit an dem prachtvollen Portal der Nordseite, welche als die Schauseite der Kirche weit reicher behandelt ist als die Südseite. An den beiden Pilastern im Inneren liest man an sehr versteckter Stelle die beiden Namen Thomas und Jakobus. Schon das Innere dieses Portals ist überaus reich dekorirt. An den Pfeilern sieht man je drei Engel mit Marterwerkzeugen in dem herkömmlichen herben Styl. Allerliebst sind dagegen die Putten in den Arabesken an den inneren Seiten der Thürpfosten, wo auch die Namen der Künstler sich finden. Köstliche Ornamente bedecken den Architrav und die Kapitäle, welche wieder die beliebten Putten aufweisen. Das Schönste sind aber die Kinderscenen am Friese, voll Heiterkeit und Anmuth, wo u. a. zwei schelmische Kleine von lustigen Gespielen in einem Kinderwagen gezogen werden, während das Christuskind die Mitte des Frieses einnimmt. In solchen heiteren dekorativen Spielen ist diese Schule am stärksten. Gespreizt und unschön dagegen im oberen Aufbau Christus, von zwei anbetenden Engeln umgeben, ebenso mittelmäßig die beiden Heiligen auf den Ecken. Die höchste Ueppigkeit erreicht aber der Schmuck an der Außenseite des Portals. Sie gehört in ihrer unabsehbaren Pracht, in der unübertroffenen Delikatesse der Behandlung, in dem hohen dekorativen Reiz zu den vollendetsten Schöpfungen der Epoche und findet nur an der Certosa ihres Gleichen. Die vortretenden, ganz mit plastischen Ornamenten bedeckten Säulen, die doppelten Pilaster, zwischen welchen kleine Nischen mit Statuen die Fläche beleben, die köstlichen Friese von gekreuzten Füllhörnern und Arabesken des edelsten Geschmackes, alles das im Verein mit zahlreicher figürlicher Zuthat giebt den Eindruck üppiger Phantasiefülle. Aber die Statuen des heil. Petrus, Paulus, Protus und Hyacinthus, die Prophetenbrustbilder in der Schräge der Archivolte, die betende Madonna in der Nische des oberen Tabernakels sind sämmtlich von geringem Werth in dem harten unerfreulichen Style, den wir schon kennen. Anmuthiger, obwohl auch nicht ohne Befangenheit sind die anbetenden und musizirenden Engel, mit welchen der obere Aufsatz geschmückt ist, und auch das Relief der Heimsuchung im Bogenfelde, obwohl etwas lahm in der Komposition, zeigt eine liebenswürdige Naivetät in Ausdruck und Bewegung der Gestalten. Das Werthvollste sind aber auch hier die überschwänglich reichen ornamentalen Reliefs, welche größtentheils antiken Inhalt zeigen: schon am Sockel beginnen Kentauren, Thaten des Herakles, römische Opferhandlung, dann kommen Genien, Kaiserbildnisse, Seepferde, auf welchen Eroten reiten und dergl. in reichster Fülle und heiterer Abwechselung.

Von dieser Begeisterung für das klassische Alterthum giebt aber Nichts eine so hohe Vorstellung, wie die beiden prächtigen Denkmäler des älteren und jüngeren Plinius, die an der Façade zwischen den Portalen an hervorragender Stelle angebracht sind. Es war zugleich ein Akt des Lokalpatriotismus, welcher, wie die rühmenden Inschrifttafeln bezeugen, Volk und Senat von Como i. J. 1498 bestimmten, ihren berühmten Mitbürgern diese Monumente zu errichten, deren Ausführung nach dem Zeugniß derselben Inschrift den

Brüdern Tommaso und Jacopo Rodari anvertraut wurde. Schon am Ende der Südseite des Schiffes wird der Beschauer in einer rührenden Inschrift aufmerksam auf Das gemacht, was er an der Façade finden soll:

„Quo iuvenis properas, oculos huc flecte; parumper
Laetus eris, sed mox non sine lachrymulis.“

Die Statuen sind sitzend, jede unter einem von Säulen getragenen Baldachin, dargestellt. Die üppigste Ornamentik bekleidet diese Nischen, und namentlich sind die phantastisch aufgebauten Tabernakel mit Genien, Sphinxfiguren und anderen antiken Darstellungen in bewunderungswürdig eleganter Ausführung geschmückt. Der feinste dekorative Sinn beherrscht das Ganze. Die beiden Statuen sind im Charakter und dem Kostüm von Gelehrten der Zeit um 1500 dargestellt, in langem Talar, dessen Faltenwurf die scharfen knittrigen Brüche dieser Schule zeigt. Die Körperverhältnisse sind nichts weniger als musterhaft, der Oberleib ungewöhnlich gestreckt, der Hals übertrieben lang, die Köpfe aber haben etwas Feines, Sinnendes und trotz unleugbarer Mängel ruht über dem Ganzen der Hauch einer weihevollen Stimmung. Auch die kleinen Reliefs mit Scenen aus dem Leben der Gefeierten sind naiv und lebensfrisch.

Nach alledem wird man den beiden Rodari auch das Portal der Südseite zuschreiben müssen, obwohl das Figürliche an der Außenseite zum Theil auf Beihülfe geringerer Hände hinweist. Das Aeußere wurde 1491 begonnen, denn man liest dort: Hec porta incepta fuit die 6. mensis Junii 1491. Das Innere trägt die Jahrzahl 1509, wohl das Vollendungsdatum des Ganzen. Obschon nicht ganz so reich wie das Nordportal ist doch auch dieses Werk von großer Pracht und im Dekorativen von bedeutendem Werthe. Die Brustbilder von Tugenden an der Archivolte, das Relief der Flucht nach Aegypten im Bogenfeld sind handwerklich und gering, die vier weiblichen Statuettten an den Portalwänden stehen etwa denen am Nordportal gleich. Das Ornamentale, darunter wieder allerlei Antikes, Sphinxgestalten und dergl. ist dagegen von großer Feinheit. Die innere Seite des Portales ist vom höchsten Reichthum, die Arabesken am Architrav köstlich erfunden und ausgeführt, der Fries von Nereiden und Tritonen im Kampf deutet auf lebendige Benutzung antiker Studien. Die zwölf Statuetten von Heiligen in den Nischen der Pfeiler haben etwas gedrungene Körperverhältnisse und den scharf gebrochenen Gewandstyl. Im Bogenfelde ist der todte Christus, von Maria und Johannes betrauert, wie ein vergröberter Bellini'scher Gedanke. In der Archivolte sieht man Halbfiguren von Tugenden, im oberen Aufsatz den Auferstandenen, Alles Arbeiten von mittlerem Werthe. Von ähnlichem Charakter sind die Statuetten, welche die innere Laibung der Fenster des südlichen Seitenschiffes schmücken. So groß ist nämlich der plastische Reichthum, daß wie die Seitenportale nach innen und außen selbständige Dekoration zeigen, auch die Fenster in ihrer inneren und äußeren Wand mit Skulpturen ausgefüllt wurden. Im Inneren sind es Statuetten von Heiligen, am Aeußeren dagegen Arabesken mit Medaillons, köstlichem Rankenwerk und Fruchtgehängen, von höchstem Luxus und eleganteſtem Geschmack. An der Südseite sind die Fenster einfacher, bloß mit Waffen und Trophäen geschmückt. Dazu kommen an den Strebepfeilern Statuen von Heiligen, an der Nordseite sorgfältige Arbeiten, zum Theil in einem antikisirenden Charakter, mit fein entwickelten Gewändern im Style Mantegna's, an der Südseite geringer, flüchtiger, manierirter. Zum Originellsten und Bedeutendsten gehören die Wasserspeier, die auf geistvolle Weise in's Antike übersetzt sind, indem man sie als Atlanten mit Urnen auf den Schultern dargestellt hat. Es sind tüchtige, frei und lebensvoll behandelte Gestalten, die schon dem 16. Jahrhundert angehören.

Mit alledem ist die reiche plastische Ausstattung dieses schönen Baues noch nicht er-

schöpft. Zunächst sind im Innern die Apostelstatuen an den Schiffpfeilern zu erwähnen, schwächliche Arbeiten, lange, hagere Gestalten mit kleinen Köpfen von armseligem Ausdruck, die Gewänder in fließendem Faltenwurf, der jedoch die Formen kokett durchscheinen läßt. Sie zeigen Uebergang zu den Manieren des 16. Jahrhunderts. In dem scharfen früheren Styl mit eckig gebrochenen Gewändern sind die beiden Reliefffiguren von Tugenden ausgeführt, welche zur Dekoration der Orgelempore gehören. Das rein Ornamentale daran ist wieder voll Schönheit und Anmuth.

Sodann sind noch mehrere Altäre als Schöpfungen des herben realistischen Styles aus der Spätzeit des 15. Jahrh. zu bezeichnen, die freilich unter sich wieder gewisse Unterschiede der Auffassung und Behandlung verrathen. Der erste Altar im nördlichen Seitenschiff, vom Canonicus Ludovicus de Muralto gestiftet, zeigt feine Pilastereinfassung mit graziösen Ornamenten. In der Mitte steht die Madonna mit dem Kinde, von zwei Heiligen verehrt, oben anbetende Engel von fast karikirt übertriebenem Ausdruck, das ganze Werk scharf und hart, die Köpfe unbedeutend, zum Theil sogar hölzern unlebendig. Auch die Predella mit dem die Wundmale zeigenden Christus und vier Brustbildern von Heiligen ist nur Mittelgut, wie man es von der Schule des Rodari erwarten darf. Bedeutender, aber auch unschöner und übertriebener ist die große Marmorgruppe der Beweinung Christi auf dem letzten Altar desselben Seitenschiffes. Sowohl die Madonna, welche den Sohn auf dem Schooße hält, als die schreienden Weiber, der heulende Johannes zeigen jenes Uebermaß des Ausdruckes, das die Arbeiten Mazzoni's verräth und wohl auf einen Einfluß der paduanischen Schule zurückgeführt werden muß. Die Figuren haben sehr untersetzte Verhältnisse und bei allem Affekt doch geringes Gefühl für lebendigen Organismus. Besser sind die gut bewegten anbetenden Engel des oberen Aufsatzes.

Ganz abweichend von allen übrigen Arbeiten sowohl im Material wie im Styl ist dagegen der Altar des heil. Abbondio im südlichen Seitenschiff, ein Werk von seltener Schönheit und Bedeutung. Es besteht ganz aus vergoldeter Holzschnitzerei, eine Technik, die für Altäre in Italien fast niemals zur Anwendung gekommen ist und sicherlich auf deutsche Einflüsse deutet. Vielleicht das Werk eines deutschen Künstlers, der in Italien sich die volle Beherrschung eines geläuterten idealen Styles angeeignet hatte. Schon die architektonische Einfassung zeugt von hoher Meisterschaft in Verwendung der anmuthig spielenden Formen der Frührenaissance. Die Figur des heil. Abbondio in der unteren Nische ist von großer Schönheit, die ganz vertieften malerisch behandelten Scenen aus seinem Leben zu beiden Seiten verrathen das Studium Donatello's. In den drei oberen Nischen sieht man die Madonna mit dem Kinde, die heil. Katharina und eine andere Heilige, jugendherrliche Figuren, die Madonna mit mildem, an Luini erinnernden Kopfe. Lebendig sind auch die Heiligenstatuetten auf dem oberen Gesimse, namentlich ein ekstatisch aufblickender Sebastian. Ganz oben der todte Christus, von Maria und Johannes betrauert, diese mehr in dem scharfen derben Styl, der hier überwiegt, alles Andere aber von hohem Lebensgefühl und freier Schönheit.

Den Schluß der inneren Ausstattung bilden die einzelnen halblebensgroßen Marmorstatuen von Heiligen und Tugenden, welche in den Nischen der Kreuzarme angebracht sind. Schön belebt ist der heil. Sebastian in der nördlichen Absis, etwa wie aus einem Gemälde der venezianischen Schule; die heil. Agnes eine schon ziemlich flaue antikisirende Gewandfigur. Die übrigen zeigen den scharfen lombardischen Gewandstyl und ziemlich konventionelle Bewegungen, dabei jedoch einzelne anmuthige Köpfe. Gesucht antikisirend, fast schon akademisch sind Petrus und Paulus. Alle diese Arbeiten, etwa um 1525 entstanden, bezeichnen das Ausklingen der oberitalienischen Plastik in einen allgemeinen abgeflachten Idealstyl.





Gabriel Metzu pinx

W Unger sculps

DIE LAUTENSPIELERIN.

Das Original befindet sich in der Galerie zu Cassel.

Verlag von E A.Seemann in Leipzig

Druck v Fr Felsing München

Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

V. Die Lautenschlägerin von G. Metsu.

In diesem Bildchen begegnen wir einer jener Darstellungen aus dem Leben der höheren Stände, wie sie Metsu vorzugsweise liebte. Es giebt ein anmuthiges tête à tête zwischen einer schönen jungen Dame und einem eleganten jungen Herrn, wobei die Musik zum Belebungsmittel der Konversation dient. Es will uns vorkommen, als ob die Dame eben im Begriff stände, der Aufforderung des an ihren Sessel gelehnten etwas wein- und noch mehr liebeseligen Kavaliers nachzukommen und deswegen zu ihrer Laute gegriffen habe, deren Stimmung sie mit lauschendem Ohr versucht. Doch ist die Aufmerksamkeit des männlichen Gesellschafters offenbar mehr dem schönen weiblichen Wesen als seinem Spiele gewidmet. Er macht gerade eine Pause in seiner weniger ästhetischen Beschäftigung — der Leerung eines gefüllten Champagnerglases.

Die Haltung beider Figuren ist von ungemeiner Natürlichkeit und angeborener Grazie. Das reichausgestattete Interieur läßt auf einen behaglichen Comfort schließen. Gemüthliche Fröhlichkeit ist der vorwaltende Zug dieser vertraulichen Scene, der nur ein Wachtelhündchen als stummer Zeuge beiwohnt. Von dem geistigen Inhalt gibt die gegenwärtige Radirung einen ausreichenden Begriff. Um aber den eigentlich malerischen Reiz besser zu veranschaulichen, wollen wir es versuchen, mit Andeutung der Farbenvertheilung nachzuhelfen.

Die weibliche Toilette besteht in einem braunseidenen sogenannten Changeant-Kleide mit goldigen Lichtern und graufarbenen Reflexen und in einer hellblauen Jacke von sammtartigem, etwas dunkler geblümtem Damast, mit weißer Pelzverbrämung. Das blonde Lockenhaupt umwallt ein schwarzer Schleier. Der Kavalier trägt einen dunklen, graugrünlichen Rock, welcher zum Theil durch einen rückwärts geschlagenen schwarzen Mantel bedeckt wird. Der mit der rechten Hand gehaltene breitkrämpige Hut ist schwarz und mit einer mattweißen Feder geschmückt; das Hündchen braun und weiß gefleckt. Die vom Tisch herabhängende weichgeflockte Decke hat eine gesättigte rothe Grundfarbe mit blauem und grünem Dessin. Die auf ihr liegende Geige, so wie die Laute in den Händen der Dame sind lichtbraun. Das Trinkhorn ist von gewöhnlicher, in's Schwärzliche spielender Hornfarbe und seine Einfassung von Silber. Die glänzend polirten Marmorsäulen, welche die Ueberdachung eines Kamins tragen, sind violettfarbig; ihre Kapitäle weiß und ebenso der Fries des Architravs. Der übrige Hintergrund ist von unbestimmter, bald braun, bald grünlich erscheinender Färbung.

Die Beleuchtung ist so gewählt, daß die Dame das volle Licht erhält, welches vom Kopf herab sich immer mehr erweitert und, indem es sich bis auf den Tisch und den Hund erstreckt, gewissermaßen eine pyramidale Form beschreibt. Auf den Kavalier fällt ein bis zum clair obscur abgetöntes Halblicht.

Aus solcher koloristischen Zusammenstellung ist ein Werk entstanden, mit dem die Kabinetsmalerei einen ihrer höchsten Triumphe feiert. Alle Vorzüge, die man an Metsu

bewundert, finden sich hier vereinigt. Malerische Anordnung im gediegensten Geschmack, warme Harmonie, verbunden mit erstaunlicher Kraft und Klarheit im Kolorit, freier und geistreicher Vortrag, trotz einer bis in's Unendliche gehenden minutiösen Ausführung. Bei längerer Betrachtung vergißt man gänzlich die Kleinheit des Formats. Alles wächst, ohne daß man sich Rechenschaft davon zu geben wüßte, unversehens bis zu dem Eindruck natürlicher Größe, wie denn in der That eine Betrachtung durch das Vergrößerungsglas nichts von derjenigen Stärke in allen Theilen der Kunst vermissen läßt, die sonst nur den bedeutendsten Meistern, welche sich vorzugsweise mit großen Dimensionen befaßt haben, eigen ist. Dabei hat jeder Gegenstand die seiner Natur entsprechendste Behandlung erfahren. Sie wirkt am lebhaftesten in den Köpfen und Händen der Figuren. Alles Stoffliche trägt seine unterscheidenden Merkmale, aber ohne alle Uebertreibung, die den Einklang gestört haben würde. Das Prinzip der Abtönung der Farben nach Maßgabe der entfernteren Distanz ihrer Erscheinung — „la valeur du ton," wie die Franzosen sagen — und worauf man heute wieder mit Recht so viel Gewicht legt, ist hier in lehrreichster Weise entwickelt. Eine zauberische Abwechselung findet in dem Auftrage der Farben statt, besonders fließend und entschieden in den Köpfen und Händen, wo er sich bis zum Schwunghaften steigert. Ein solches Haushalten mit den technischen Mitteln setzt in Erstaunen. Die enorme Leichtigkeit des Vortrags läßt den Beschauer alle Schwierigkeiten vergessen, welche überwunden werden mußten, bevor ein Kunstwerk diesen Anschein völliger Freiheit und Unmittelbarkeit erlangte, so daß der Schöpfer desselben sich nirgends mehr aufdringt. Kehrt endlich der Gedanke an ihn zurück, so erscheint sein eigenes Wesen im Schimmer verklärter Eleganz. Vor langen Jahren drückte sich ein bewährter, eben von Rom zurückgekehrter Künstler vor unserm Bilde dahin aus: es dünke ihm, als könne dasselbe nur von einem Maler herrühren, der in Sammt und Seide gekleidet vor seiner Staffelei sitze, durch geistvolle Unterhaltung, wundervolle Musik und den Genuß des edelsten Weins angeregt, mit Pinsel und Farbe ein magisches Spiel treibe. Die Anzeichen einer künstlerischen Existenz von innerer und äußerer Noblesse wollte er überall erblicken. Der verstorbene Mündler fand diese ihm durch uns mitgetheilte enthusiastische Aeußerung, während auch er im Anblick so hoher Vortrefflichkeit schwelgte, sehr gerechtfertigt, und gewiß würde er ebenfalls ihrer gedacht haben, wenn er zur Abfassung seines auf diese Perle der Kasseler Galerie bezüglichen Kommentars gelangt wäre.

Das Bild befindet sich in einem Zustande der ausgezeichnetesten Erhaltung, was wohl zunächst seinem soliden Impasto zuzuschreiben ist. Der Schmelz der Farben und ihre Leuchtkraft haben ihre ursprüngliche Heiterkeit und Frische bewahrt. Nirgends eine trübe oder stumpfe Stelle und eben so wenig störende Risse in den Unterlagen oder lasirenden Ueberzügen. Es ist, als ob eine im Feuer erprobte Emaille gegen jede Verletzung oder sonstige Alterirung geschützt hätte.

Die Größe ist im Katalog zu 1′ 2″ Höhe und 11½″ Breite angegeben.

W. Unger's Verdienst um treue Wiedergabe des geistigen Inhalts, was namentlich mit einer geistvollen und korrekten Zeichnung zusammenhängt, ist schon anerkannt worden, es muß aber noch hinzugesetzt werden, daß auch die malerische Wirkung, insbesondere in Rücksicht auf das hier vorwaltende Helldunkel, mit technischer Bravour zur Geltung gebracht worden ist. Es ist kaum anzunehmen, daß mit den einfachen Mitteln von Schwarz und Weiß einem solchen Metsu gegenüber mehr erzielt werden könne. **Fr. Müller.**

Dr. Hermann Vogel's perspektivische Studien mit Hilfe der Photographie.

Mit Abbildungen.

Es ist zwar in der Zeitschrift Grundsatz, die Photographie in gewisser Weise ablehnend zu behandeln; trotzdem kann es unmöglich die Absicht sein, ihre große Wichtigkeit und förderſame Beihilfe für künstlerische und kunstwissenschaftliche Studien auch über die unbestreitbar unersetzliche Bereicherung und Verbesserung unseres Anschauungsmateriales hinaus in Abrede stellen zu wollen. Eine sehr dankenswerthe neuere Leistung der Photographie für einen der wissenschaftlichen Theile der künstlerischen Technik, die Perspektive, scheint wichtig genug, um auch hier davon Notiz zu nehmen.

Bekanntlich ist lange Zeit und zum Theil noch jetzt, häufig mit unleugbarer Berechtigung, über die Unrichtigkeit photographischer Bilder geklagt worden. Statt eines korrekten Abbildes der Gegenstände erblickt man nicht selten Verzerrungen, die für ein feinfühlendes Auge fast unerträglich sind. Wer hat sich nicht schon über die schiefen und krummen Linien an Architekturen geärgert, die namentlich gegen die Ränder der Bilder hin auftreten? Wer ist nicht schon durch eine unverhältnißmäßig große Hand oder einen plumpen, unförmlichen Fuß in einem Porträt gestört worden, wäre es auch nicht einmal sein eigenes gewesen?

Nun ist freilich sicher, daß die wunderbar schnell fortgeschrittene Verbesserung der optischen Apparate für die Photographie viele der gerügten Uebelstände beseitigt hat, und daß andrerseits die Photographen, durch das laut geäußerte Mißfallen, wenn nicht durch den eigenen gebildeten Geschmack darauf aufmerksam gemacht, durch die äußersten Vorsichtsmaßregeln bei den Aufnahmen solche und ähnliche Uebelstände zu vermeiden gesucht haben. Indessen ein Blick in eine größere Sammlung von Photographien aller Art läßt das geschulte Auge eine nur noch allzu große Fülle derartiger Mängel erkennen, und eine reine Freude an so fehlerhaften Produkten ist nicht möglich.

Gleichwohl scheinen die Verhältnisse, die hierbei in's Spiel kommen, so komplicirt zu sein, daß an eine endliche vollständige Beseitigung aller solchen Verstöße kaum zu denken ist, und doch liegt zumal für die Porträtphotographie sehr viel daran, diesen Fehlern zu entgehen, denn nirgends berühren sie das Gefühl so stark und beeinflussen so direkt den Werth der Leistung, wie gerade hier. Wie sehr die von der gewöhnlichen irgendwie abweichende Beleuchtung und die momentane Unbeweglichkeit des Posirenden — von Anderm abgesehen — die schlagende Wahrheit, Natürlichkeit und Lebendigkeit des Abbildes beeinträchtigen, das ist zu bekannt, um erörtert zu werden. Wenn dazu nun gar noch effektive, nachweisbare Zeichenfehler, Abweichungen von den in der Natur vorliegenden Proportionen kommen, so wird die Zuverlässigkeit und der Werth des „fixirten Spiegelbildes" sehr bedenklich.

Jedenfalls aber muß, bevor aus den wahrgenommenen Fällen ein aburtheilender Schluß gezogen wird, erst Natur und Ursache der Erscheinungen vorurtheilsfrei und wissenschaftlich festgestellt und erkannt werden. Dieser Mühe hat sich Dr. Hermann Vogel, Lehrer der Photographie an der Gewerbe-Akademie zu Berlin, Vorsitzender des „Vereins zur Förderung der Photographie" und (nebst anderen Werken) Verfasser eines soeben beendigten umfassenden und gründlichen „Lehrbuches der Photographie" (über das uns eingehender zu äußern, demnächst vielleicht noch Gelegenheit sein wird), mit höchst anerkennenswerther Sorgfalt und Umsicht unterzogen, und er hat in mehreren Heften (Januar bis Juni dieses Jahres) der „Photographischen Mittheilungen", anfangs unter dem nicht ganz korrekten und irreleitenden, jedenfalls ungünstigen Titel „Ueber perspektivische Fehler in der Porträtphotographie" seine Untersuchungen und Ergebnisse bekannt gemacht, welche wir hier resumirend wiedergeben wollen.

Den unmittelbaren Anstoß zu den Untersuchungen und Experimenten des Dr. Vogel gab ein

eklatanter Fall aus der Praxis der Photographie. Eine sehr hübsche jugendliche Schauspielerin an der Berliner Hofbühne ließ sich an einem Tage hintereinander zweimal in demselben Atelier photographiren. Letzteres dürfte als das in künstlerischer Hinsicht bestgeleitete der Residenz zu bezeichnen sein, und auch technisch stehen seine Leistungen auf der Höhe. Ich muß, um nicht unnütze Empfindlichkeiten zu wecken, unterlassen die Firma zu nennen, da die Besitzer — ganz unmotivirter Weise — sehr darüber in Harnisch gekommen sind, daß Arbeiten von ihnen als Beispiele von „Fehlern" in der Photographie haben figuriren müssen, und sich selbst geweigert haben, den sich für die Sache dringend Interessirenden Abzüge von den betreffenden (nochmals es zu sagen, photographisch absolut tadellosen) Negativen zur Disposition zu stellen. Beide Aufnahmen waren große „Kopfstücke" in Visitenkartenformat, wie sie jetzt sehr modern sind, beide en face und zunächst nur dadurch wesentlich unterschieden, daß das Licht in der einen von rechts, in der andern von links einfiel.

Als die Dame die Bilder abzuholen kam, fand sie das eine Bild — ein seltner Fall bei jungen hübschen Damen! — vorzüglich, wies dagegen das andere mit Entrüstung zurück, da sie so nicht aussehe: das Gesicht sei viel zu dick. Der Hinweis auf die Güte der Apparate, die Sorgfalt der Anfertigung und die dadurch verbürgte Richtigkeit der Zeichnung fruchtete dem gegenüber natürlich nichts; und allerdings mußte auch davon abgestanden werden, die Sache abzuleugnen, da der „Fehler" sogar meßbar war: die Breite des Gesichts in beiden Bildern = 100 angenommen, betrug die Länge in dem einen Falle 114, in dem anderen aber nur 110 Theile.

Wie gewöhnlich in so verzweifelten Fällen, kam die Angelegenheit im „Verein" zur Verhandlung, ohne aber die gewünschte Erledigung zu finden. Wollten Einige nur eine optische

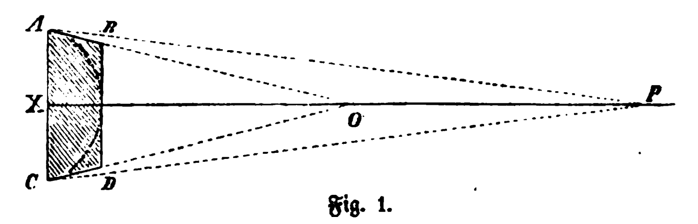


Fig. 1.

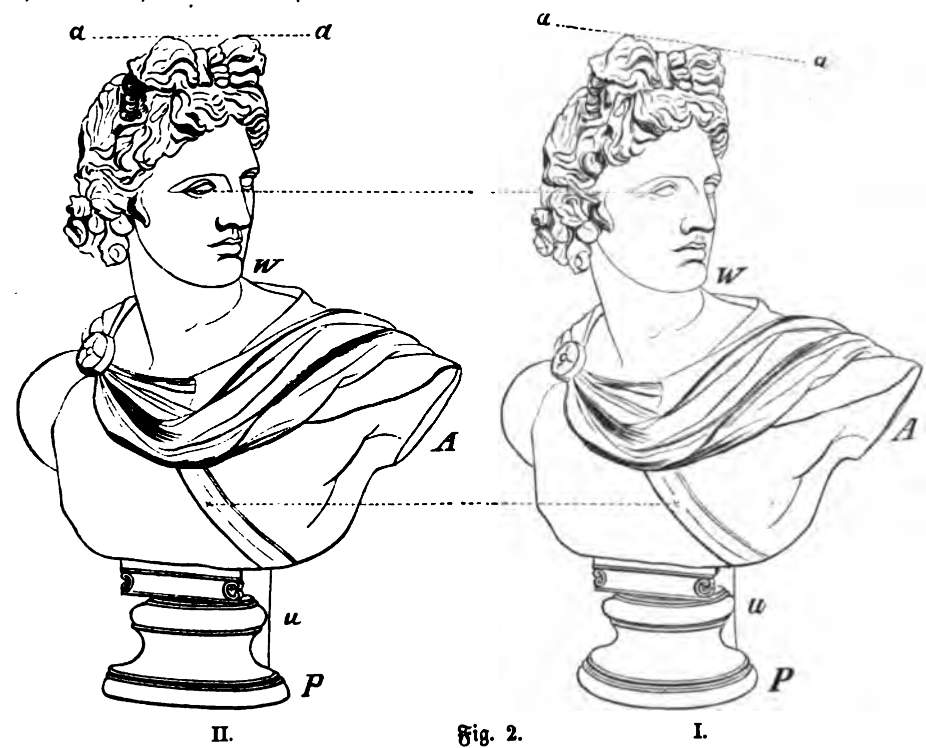
Täuschung durch die verschiedene Beleuchtung in beiden Köpfen annehmen, so widersprach dem unwiderleglich die Messung mit dem Zirkel, die eine beträchtliche Verschiedenheit der Proportionen als wirklich vorhanden nachwies. Glaubten Andere die Anwendung einer Linse mit kurzer Brennweite bei dem beanstandeten Bilde als Ursache des Fehlers bezeichnen zu müssen, — sie dachten wohl daran, daß die vorgesteckten, d. h. dem Apparat stark genäherten Körpertheile von Personen unverhältnißmäßig dick werden, — so wurden sie durch die Enthüllung überrascht, daß gerade das dick aussehende Porträt aus größerer Entfernung und also auch mit einer Linse von größerer Brennweite aufgenommen war, als das andere, und daß also die junge Dame mit einem nur bei dem weiblichen Geschlechte in solchem Grade entwickelten und ihrer (übrigens verzeihlichen) Eitelkeit zur Ehre gereichenden Scharfblick dasjenige Bild herausgefunden hatte, welches ihr aus ihrem jedenfalls sehr vertrauten Umgange mit dem Spiegel als das Ihrige ausschließlich geläufig war. Unter solchen Umständen mußte Dr. Vogel die Sache anders anfassen, und seine durch Versuche unterstützten Betrachtungen führten ihn zunächst auf die perspektivischen Wirkungen der Distanz.

Die Erwägung, daß man von einem prismatischen Körper von dem Grundrisse ABDC (Fig. 1) von dem Punkte O aus die Seitenflächen AB und CD nicht als die Breitenausdehnung des Körpers vergrößernde Flächen, sondern lediglich als Linien, als äußere Begränzungslinien der Vorderfläche BD erblicken könnte, während von einem entfernter gelegenen Augenpunkte, wie etwa P, die nämlichen Seitenflächen, wenn auch verkürzt, doch noch als Flächen erscheinen und der Vorderansicht des Körpers etwas an Breite zulegen würden, führte zu dem Schluß, daß ein Körper mit schräg oder rundlich zurückweichender seitlicher Begränzung (innerhalb gewisser Gränzen) dem Auge um so schmaler erscheinen muß, je näher, und um so breiter, je entfernter sich dasselbe von dem Gegenstande befindet.

Ein solcher Gegenstand aber ist auch der menschliche Kopf (oder besser das Gesicht). Die Backen weichen allmählich zurück, so daß die Breitenausdehnung des Gesichtes vollständig dieser perspektivischen Veränderung unterliegt, während das Nämliche bei der Längenausdehnung aus dem

einfachen Grunde nicht stattfinden kann, weil das Gesicht oben — beim Haaransatz — und unten — beim Kinn — ganz oder fast ganz plötzlich aufhört, ohne eine langsam nach hinterwärts verlaufende Seitenfläche. Beim Kinn ist die rückwärts führende Rundung verschwindend kurz, oben am Kopf verbirgt sie sich ganz unter den Haaren. Auch die Brust des Menschen bietet ähnliche Verhältnisse dar.

Das Experiment bestätigte vollkommen die gewonnene Theorie. An einem leblosen, also bezüglich seiner Unwandelbarkeit zuverlässigen Objekte wurde das Gesetz erprobt, und die Büste des Apollo vom Belvedere (in der Originalgröße, mit Fuß, 32 Zoll hoch) dem Versuch zu Grunde gelegt. Objektive von verschiedenem Focus ermöglichten die Aufnahme genau gleich großer Bilder des Gegenstandes von verschiedenen Entfernungen aus. Jedesmal wurde der Apparat in der gleichen, durch eine Linie am Fußboden markirten Richtung der Büste gegenübergestellt, und mit Hilfe von Fadenkreuzen auf's Genaueste nach demselben Punkte auf der Brust (dem kleinen Kreuz auf unserem Holzschnitt) visirt, während die horizontale Stellung der Camera durch eine Wasserwage controlirt wurde, so daß sich also der Horizont und der Augenpunkt in allen Aufnahmen durchaus an derselben Stelle befindet.



II. Fig. 2. I.

Mir liegt eine Reihenfolge von fünf solchen photographischen Bildern der Apollobüste vor, aufgenommen in Entfernungen von 45, 60, 86, 111 und 130 Zoll, und außerdem in vorzüglicher photographischer Ausführung zwei ein wenig kleinere Aufnahmen, mit denselben Linsen wie Nr. I und IV jener Reihe in 47 und 115 Zoll Entfernung gewonnen. Diese letzteren Aufnahmen sind, „um der treuen Wiedergabe sicher zu sein", photographisch auf den Stock übertragen, und werden dem Leser in unserer Fig. 2 als I. (rechts), kurze Distanz, und II. (links), weite Distanz, unterbreitet.

Was sich aus den Photographien mit noch größerer Evidenz in wahrhaft überraschender Weise, durch die gradweisen Abstufungen besonders wirksam aus der größeren Reihe derselben ergiebt, das wird doch auch hier schon genügend klar: I ist in Kopf, Hals und Brust ungleich schlanker als II, ja beinahe schmächtig und schwächlich zu nennen*). Der (bei W) in I lang gereckte Hals hebt den

*) Ein sehr frappantes Beispiel einer ähnlichen Veränderung der Verhältnisse in einer sonst sehr guten Photographie theilte mir kürzlich Professor Drake in seinem Atelier mit. Er hatte sein Kriegerdenkmal für Aachen bei sich anfnehmen lassen; da jedoch der Raum sehr beschränkt war, so kam die Gruppe in der Aufnahme mit kurzer Distanz ganz aus den Verhältnissen. Der untere Theil mit den Figuren

Kopf hoch aus den Schultern heraus und bewirkt den Eindruck eines hoch geschossenen, noch ungenügend entwickelten Jünglings. Und während der Parallelismus der beiden punktirten Linien die gleiche Höhe der Bilder beweist, ist die Breite (an den Armstumpfen gemessen) auffallend verschieden, bei I nur 56, bei II dagegen 59 Millimeter; der Unterschied beträgt also hier bei etwa $2^1/_2$-facher Entfernung ungefähr $3^1/_2$ % der Höhe. Die bei P, bei A und bei u hervortretenden einfacheren und leicht begreiflichen perspektivischen Folgen der veränderten Distanz brauchen nur angedeutet zu werden. Befremdlicher ist schon die merkwürdig abweichende Richtung der Linien **aa**. Das Zurücktreten des linken Lockenbüschels, das bei weiter Distanz kaum bemerkbar wird, bewirkt bei geringerer eine starke Senkung der die beiden Haarspitzen verbindenden Linie. Auf den vielleicht am meisten auffallenden Unterschied in der Haltung und damit in dem Ausdruck der Köpfe wird erst später einzugehen sein.

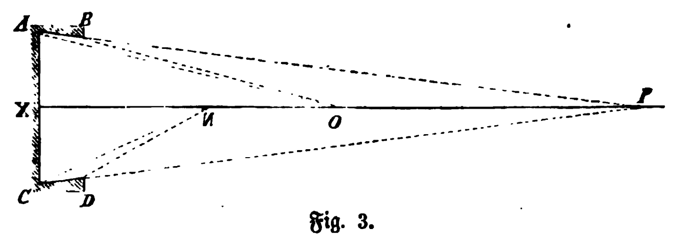


Fig. 3.

Von so durchgreifenden Verschiedenheiten des Anblicks, den ein und dasselbe Objekt von so mäßigem Umfange wie eine Büste in verschiedener Entfernung darbietet, wohlgemerkt, während Horizont und Augenpunkt unverändert derselbe bleibt, würde man sich schwerlich die richtige Vorstellung machen können, wenn hier nicht eine untrügliche Kontrole gegeben wäre; und doch oder vielleicht deßwegen dürfte Mancher eher geneigt sein, statt die Bestätigung eines Gesetzes anzuerkennen, an unvermeidliche Mängel der „mechanischen" Technik der Photographie zu denken. Dem ist aber nicht so. Denn erstlich sind die benutzten Objektive durchweg die ausgezeichnetsten und für Platten der hier beanspruchten Größe und in den hier in Frage kommenden Distanzen durch mathematisch genaue Reproduktionen glatter Gebilde oder regelmäßiger Körper (Aufgaben, bei denen die schärfste Kontrole der richtigen Zeichnung leicht ist,) als zuverlässig erprobt; folglich sind sie es auch in diesem Falle. Sie sind eben nach keiner Richtung über ihre Leistungsfähigkeit hinaus in Anspruch genommen. — Zweitens aber hat Dr. Vogel sich auch den Beweis nicht erspart, daß man mit jedem einzelnen Objektive jedes der mit verschiedenen Gläsern gewonnenen Bilder darstellen kann. Er hat mit demselben Apparat die Aufnahmen aus verschiedener Entfernung wiederholt; da fallen die Bilder natürlich verschieden groß und bald so klein aus, daß die subtileren Unterschiede nicht mehr wahrgenommen werden können. Wenn aber sämmtliche so entstandenen Aufnahmen mit Hülfe der besten Instrumente auf photographischem Wege auf übereinstimmende Größe gebracht werden, so ergiebt ihre Vergleichung genau dasselbe, was bisher gefunden worden. Irrthum ist also hierbei ausgeschlossen.

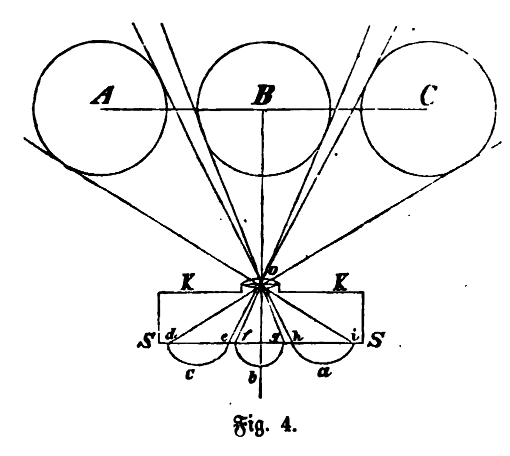


Fig. 4.

Die Wirkung dieser Abweichungen zu verstärken, kommt nun noch ein Umstand hinzu, daß nämlich, wie aus dem hier beigegebenen Holzschnitte (Fig. 3) ohne weitere Erklärung ersichtlich ist, hohle

erschien gedrängt, der obere Theil schmächtig gestreckt, und die Fahne überhöhte mit ungenügender Masse die Scene. Der Eindruck war entschieden schlecht, und es wäre keine Möglichkeit, sich nach dieser Abbildung von dem Werke eine zutreffende Vorstellung zu machen. Ein lehrreicher Wink, beim Urtheil nach Photographien auch bei plastischen Werken überaus vorsichtig zu sein!

Räume oder Vertiefungen um so schmaler erscheinen, je weiter, und um so breiter, je näher das beobachtende Auge ihnen gegenübersteht; also hier verhält es sich gerade umgekehrt wie bei Erhebungen und Ausbauchungen der Formen. Wenn nun in einem Körper, wie z. B. im Gesicht, Höhlungen und Erhebungen mit einander abwechseln und neben einander liegen, so tritt bei Annäherung oder Abrückung des Gesichtspunktes immer gleichzeitig mit der Steigerung der Wirkung bei dem einen Theile der Formen eine entsprechende Schwächung der Wirkung für die entgegengesetzte Gruppe ein; und umgekehrt. Während die vortretenden Partien breiter werden, schrumpfen die zurückweichenden zusammen, wodurch der Kontrast an Stärke verliert und um so eher das Gleichgewicht der Massen gestört werden kann.

Fig. 5. A B C D E

Zu allem Unglück gesellt sich aber diesen störenden Capricen der Perspektive noch eine neue, die, von der Entfernung der Objekte vom Auge verschieden, doch damit zusammenhängt, nämlich die Verzerrung, welche die Bilder der Gegenstände in fortwährend steigendem Maße bei Vergrößerung des Gesichtswinkels erleiden. Es ist eine bekannte, jedem Kundigen klare, dem Laien aber schwer begreiflich zu machende Paradoxie der Perspektive, daß eine vollkommene Kugel im perspektivischen Bilde nur in dem einen Falle als kreisrund erscheint, wenn ihr Mittelpunkt mit dem Augenpunkt der perspektivischen Zeichnung zusammenfällt, sonst aber sich auf der Bildfläche als eine mehr oder minder lang gezogene Ellipse darstellt. Die Nothwendigkeit davon erhellt einfach daraus, daß die Lichtstrahlen von der Kugel zum Auge einen (geraden) Kegel bilden, der Durchschnitt eines solchen (für die Perspektive also die Kreuzung des Strahlenkegels durch die Bildfläche) aber nur dann ein Kreis ist, wenn die durchschneidende Ebene rechtwinklig zur Axe des Kegels steht, während jeder anders gelegte Schnitt (der nur den Mantel, nicht die Grundfläche des beliebig verlängerten Kegels trifft) eine Ellipse erzeugt. Derselbe Vorgang beim photographischen Bilde, schematisch dargestellt, wird aus der gegenüberstehenden Figur 4 klar.

Das Experiment, fünf gewöhnliche Kegelkugeln in Abständen neben einander gelegt und aus einer Entfernung von $3^1/_2$ Fuß photographirt, ergab das Original des hier beigedruckten Holzschnittes (Fig. 5), das mir vorliegt. Wer sein Auge (nur eins!) dem Bilde der mittelsten Kugel auf etwa 3 Zoll nähert, wird von diesem Punkte sämmtliche Kugeln als vollkommen rund erkennen. Der Gesichtswinkel, unter dem bei solcher Augenstellung das äußerste Kugelpaar A und E gesehen wird, beträgt $64^1/_2{}^0$, für das innere Paar B und D, das doch auch schon beträchtlich verzerrt ist, mißt derselbe nur 35^0.

Es folgt hieraus, daß schon bei mäßig großem Gesichtsfeld die äußeren Partien des Objektes, wenn dieselben eine Ausdehnung in die Tiefe haben, — körperlich, nicht flach sind, — im perspektivischen Bilde merklich verbreitert und verdickt werden, wozu nun übrigens je nach der besonderen Beschaffenheit des Gegenstandes noch andere Verzerrungen kommen. So liegen vor mir zwei gleich große Aufnahmen des Reliefs von einer Seite des Piedestals unseres Beuthdenkmales. Die eine, in $8^3/_4$ Fuß Entfernung aufgenommen, bietet nichts Auffallendes dar; die andere dagegen, aus einer Entfernung von $3^3/_4$ Fuß gemacht, zeigt eine ganz wunderliche Verzerrung der Randfiguren, die wie theilweise um ihre Axe gedreht aussehen. Die auf der nächsten Seite gegebenen Abbildungen (Fig. 6) zeigen die linke Randfigur des genannten Reliefs (von der Gegenseite), links aus der Entfernung, rechts aus der Nähe aufgenommen; man sieht an letzterer Aufnahme deutlich die Verdrehung des Körpers und die auffallende Dicke.

Bevor ich dazu übergehe, Schlußfolgerungen und Betrachtungen an die festgestellten Thatsachen anzuknüpfen, will ich noch weiter den Vogel'schen Versuchen folgen, auf ein Gebiet freilich, das zu-

nächst nicht so fruchtbar, aber doch höchst interessant ist, zumal der angestellte Versuch durch das gewählte Objekt in majorem artis antiquae gloriam ausgefallen ist. Dr. Vogel macht nämlich darauf aufmerksam, wie wesentlich verschieden der Eindruck eines Gegenstandes ist, je nachdem man ihn mit horizontal gerichtetem Blick gerade aus, oder mit geneigtem Auge von oben herunter oder mit gehobenem von unten hinauf betrachtet.

Da sowohl beim Sehen wie beim perspektivischen Zeichnen gewöhnlich die Bildfläche — in jenem Falle die Netzhaut — senkrecht zur Axe des Auges steht, und Analoges auch beim Photographiren (abgesehen von den kleinen technischen Hülfsmitteln der Schiefstellung der matten Scheibe) unabhängig von der wagerechten oder schrägen Stellung des Apparates selbst geschieht, so besteht das Wesentliche bei verschiedener Richtung des Blickes (oder Apparates) darin, daß senkrechte Gegenstände — und als solche kann man alle beliebigen betrachten, wenn man sich statt ihrer ihr unmittelbar vor ihnen auf einer senkrechten durchsichtigen Scheibe aufgefangenes Bild substituirt vorstellt, —





Fig. 6.

beim Blick nach oben in ihren oberen, beim Blick nach unten in ihren unteren Partien weiter von der Bildfläche entfernt sind, also im Bilde zurückzutreten scheinen. Dies kann begreiflicherweise auf die Haltung der Gegenstände und auf das scheinbare Verhältniß ihrer Theile den größten Einfluß ausüben.

Dr. Vogel hat den Versuch wiederum mit der Apollobüste angestellt, die er aus 90 Zoll Entfernung (etwa gleich dem dreifachen ihrer Höhe) mit horizontalem, mit aufwärts und mit abwärts gerichtetem Apparat aufgenommen. Wir sind in der Lage, in Fig. 7 auch die Resultate dieses Versuches den Lesern im Holzschnitt vorführen zu können. Mir liegen zugleich in Photographien noch zwei früher gemachte Aufnahmen mit horizontalem und in die Höhe gerichtetem Apparat vor, in denen die Brust fast ganz en face genommen, der allgemeine Eindruck also angenehmer und ruhiger ist, als hier, wo die vorspringende Schulter eine ungebührlich wichtige Rolle spielt, und die Linien ohne Gleichgewicht und Klarheit durcheinander laufen. Trotzdem wird auch hier sofort klar, daß nur die Aufnahme mit hoch gerichtetem Apparat den wahren Eindruck des Kunstwerkes wiedergiebt. Selbst die Proportionen sind so auffallend verändert, daß man Mühe hat sich zu überzeugen, es liege dasselbe Original allen drei Abbildungen zu Grunde, jede sei für sich betrachtet vollkommen richtig, und der ganze Unterschied rühre von einer (sogar an sich ziemlich geringen) Abweichung in der Richtung des Auges her: man bemerke die breite Stirn und das spitze Kinn in Nr. III (von oben herab gesehen), das gleichgültige Oval in Nr. I (horizontale Aufnahme), die grandiose Proportionalität in Nr. II (mit erhobenem Blick gesehen). Doch noch stärker weicht der ganze allgemeine Ausdruck der Büste in Folge der veränderten Haltung ab. Den sentimental schwermüthigen Antinous würde man gewiß eher in Nr. III mit seiner tief gebeugten Haltung vermuthen, als den stolzen Letoïden mit der Aegis des höchsten Gottes in der Hand. Ein jugendlich schwärmerischer, doch seiner schlummernden

Kraft sich schon halb bewußter Heldensohn scheint Nr. I; und nur erst in Nr. II kommt der volle unbeugsame, trotzige, herausfordernde Stolz in verklärter Schönheit zur Erscheinung, wie es dem Motive der Statue entspricht.

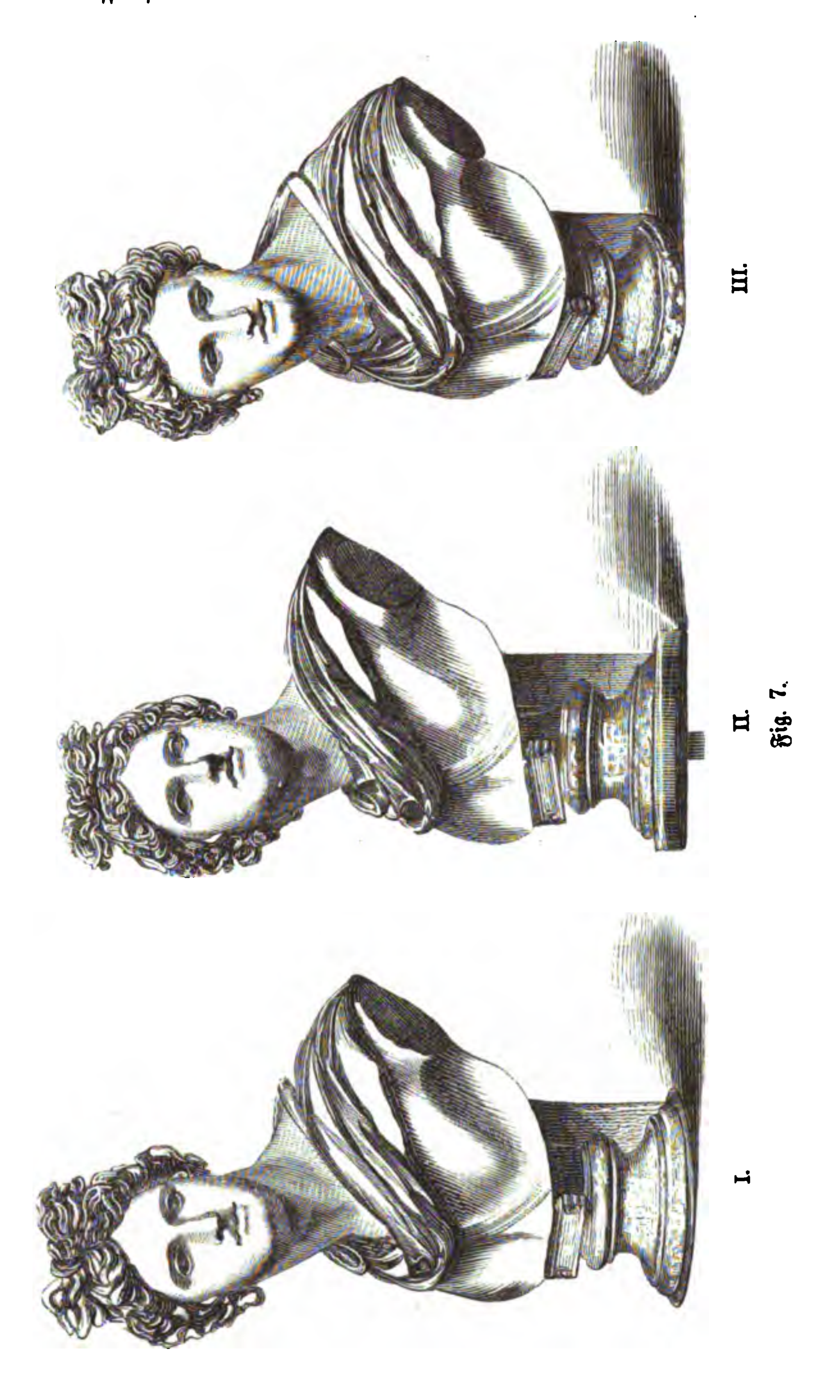


Fig. 7.

Dieser Weisheit in der Berechnung des Werkes auf sein Verhältniß zum Beschauer mag sich wohl kaum Jemand bisher in solcher Klarheit bewußt geworden sein, wie sie durch diese planvoll zusammengestellten Abbildungen vor Augen geführt wird. Natürlich kann der Kopf der kolossalen Statue, die ja doch noch dazu ohne Untersatz nicht denkbar ist, nie anders als mit scheu und ehrfurchtsvoll erhobenem Blick von dem armen Staubgebornen betrachtet werden; und dem aufblickenden Wurm durfte der Gott mit anmuthiger Bewegung des Halses fast wie huldvoll sich entgegen

neigen, ohne den vollen Ausdruck des Zornes und der unnahbaren Erhabenheit zu verlieren. Angesichts solcher Proben und Beweise am Erhaltenen bleibt es kaum schwierig, dem Bericht selbst eines Tzetzes über jene Athenestatue Glauben beizumessen, die Phidias im Wettstreit mit Alkamenes anfertigte, und die, der blöden Menge zu ebener Erde vorgeführt, dem Werke des Nebenbuhlers nachzustehen schien, aber auf den hohen Standort (auf einer Säule) erhoben, für den sie bestimmt war, ihre wahre Größe entfaltete und alle Konkurrenz zu Boden schlug.

Wenn wir nunmehr noch einmal auf die früher mitgetheilten Apolloköpfe zurückblicken, so wird jetzt das Unbegreifliche klar, wie gerade diejenige Abbildung, die ihrer übertriebenen Schmächtigkeit wegen dort Widerspruch finden mußte, doch im Totaleindruck, namentlich bei der ersten flüchtigen Betrachtung die unleugbar vortheilhaftere Wirkung hervorbringen konnte: bei der kürzeren Distanz erscheint der Kopf mehr in Untersicht, als bei weiterer, was für ihn günstig ist; und da der Ausdruck des Kopfes doch im Wesentlichen den Eindruck der Abbildung bestimmt, so erschien die schmächtigere demnach im Ganzen als die befriegendere.

Dr. Vogel schließt noch Untersuchungen über die Wirkung der Objektivöffnung an, wobei er findet, daß verhältnißmäßig weitere Gläser plastischere Bilder liefern, und die vollkommen erschöpfende, auch durch das Experiment bekräftigte Erklärung producirt, daß hier durch Vereinigung gleichsam der an den entferntesten Punkten des Objectivs entstehenden Bilder etwas der Stereoskopie oder dem Sehen mit zwei Augen Analoges vorgehe. Dieser Punkt interessirt indeß wohl nur den Photographen vom Fach, eben so wie auch die an alle die verschiedenen Untersuchungen von dem Verfasser angeknüpften Rathschläge, Regeln und Warnungen nur für den praktischen Photographen von Werth, von dieser Seite aber auch der gewissenhaftesten Beherzigung würdig sind.

Hier dagegen erscheint es angemessen, nach anderer Richtung gehende Betrachtungen an diese frappanten Thatsachen anzuknüpfen.

Zunächst erhellt hieraus auf's Neue, wie wichtig für den Künstler die genaueste Kenntniß und gewissenhafteste Beobachtung der perspektivischen Gesetze ist. Denn ganz eben so, wie wir hier unter verschiedenen Verhältnissen überraschende und kaum glaubliche Verzerrungen als richtige perspectivische Bilder gewisser Gegenstände unter bestimmten Verhältnissen gefunden haben, kann umgekehrt dadurch, daß einem Künstler aus Mangel an sicherem Wissen der Muth gefehlt hat, die richtigen Formveränderungen anzubringen, die natürliche Wirkung in dem Ensemble seiner Darstellung verloren gehen. Wie die scheinbaren Abnormitäten der Zeichnung sich beim richtigen Betrachten der Darstellung verlieren, haben wir an dem Beispiel der Kugeln gesehen. Daß man sich hierbei aber auch durchaus nicht auf das sogenannte natürliche Gefühl verlassen kann, mag die Berufung auf eine bekannte perspektivische Vexirfrage beweisen. Bekanntlich erscheinen die Dinge um so kleiner, je entfernter sie sind. Wie muß nun eine Person, die drei Treppen hoch am Fenster steht, gezeichnet werden, im Verhältniß zu einer, die zu ebener Erde in der Thüre steht? Unzweifelhaft ist jene weiter vom Auge des Zeichners entfernt, als diese, und die Antwort ist daher bei Unvorsichtigen in der Regel schnell genug bei der Hand, daß jene in der Zeichnung kleiner sein müsse als diese. Nichtsdestoweniger ist dies falsch. Sie muß eben so groß sein, und erscheint alsdann dem Auge, welches die Zeichnung vom richtigen Gesichtspunkte aus betrachtet, in dem erforderlichen Maße klein, weil die Stelle des Bildes, an der sie sich befindet, beim Sehen im Verhältniß ihrer Lage abseits vom Augenpunkt des Bildes verkürzt wird, die gezeichnete Figur also mit ihr.

Auf diese Betrachtung aber der Bilder und Zeichnungen aus dem richtigen Gesichtspunkte kommt es an. Es ist nothwendig, daß nicht dem Beschauer die Auffuchung des Punktes zugemuthet und erschwert werde, sondern daß die Perspektive auf den natürlichsten Augenpunkt berechnet sei. Hierin wird sehr vielfach in der allerharmlosesten, trotzdem aber sehr empfindlich störenden Weise gefehlt und verstoßen.

Welchen Gegenstand das Auge — wie das z. B. bei jedem Bilde, Relief oder sonstigen Kunstwerke der Fall ist — als einheitlichen auffassen soll, von dem muß es sich mindestens um das Zwei- bis Zweiundeinhalbfache seiner größten sichtbaren Ausdehnung entfernt befinden. Alsdann beträgt der Gesichtswinkel rund 28°, resp. $22^1/_2$°; was darüber hinaus liegt, faßt das Auge absolut nicht zur Einheit zusammen, weil es ein größeres Gesichtsfeld nicht mit einem



Blick übersieht. Bei Zeichnungen, Gemälden u. s. w. sollte also der Distanzpunkt immer weit außerhalb der Bildfläche liegen, die Distanz wenigstens 2 bis $2^1/_2$ mal so groß sein wie die größte Ausdehnung des Bildes (Breite oder Höhe).*) Auch bei Reliefs ist hierauf Rücksicht zu nehmen, besonders noch aus dem Grunde, weil die Seitenansicht der äußersten Gestalten sonst leicht unerträgliche Verzerrungen darbietet. Ein Relief darf also in die Breite nicht weiter als allerhöchstens bis auf die Hälfte derjenigen Entfernung ausgedehnt werden, in der ein normales Auge noch alle nothwendig zu erkennenden Details deutlich und mühelos unterscheidet. Diese Normativ-Entfernung richtet sich also nach der Größe der Figuren und dem Grade der Ausführung in's Einzelne hinein. Etwas Anderes ist es natürlich bei friesartig fortlaufenden Reliefkompositionen (oder auch derartigen Zeichnungen); doch wird auch hier die Ausdehnung der einzelnen Darstellungen und zusammengehörigen Gruppen nach dieser Anweisung zu bemessen und nöthigenfalls einzuschränken sein.

So weite Distanzen der perspektivischen Anordnung zu Grunde zu legen, ist aber schon bei Gemälden und Zeichnungen von ziemlich mäßigem Umfange unbequem. Die Figurenmaler und besonders die Landschaftsmaler, die es meist so ängstlich mit der Perspektive nicht nehmen, sich durch ihr Gefühl und ihre Routine leiten lassen, und dadurch auch genügend gesichert zu sein glauben (dabei aber freilich nicht selten garstige Sächelchen produciren), entgehen mehr durch Instinkt oder Takt als aus Einsicht und mit Ueberlegung sehr häufig dem Fehler zu kurzer Distanz. Anders aber ist es bei denjenigen Zeichnern, die auf Schritt und Tritt nicht der perspektivischen Konstruktion, der strengen Berechnung jeder Linie entrathen können: den Architekturmalern und den Architekten beim Entwerfen ihrer perspektivischen Gebäudeansichten oder Interieurs: selbst ein Künstler, wie Karl Gräb, der jetzt unbedingt in seinem Fach auf der ganzen Welt keinen ebenbürtigen Rivalen hat, ist in früheren Bildern häufig tief in den Fehler der zu kurzen Distanz gerathen. Es giebt Innenansichten und Straßenprospekte von ihm, auf denen die Deckenbalken oder die Gurt- und Hauptgesimse fast an der Bildfläche entlang zu rutschen scheinen.

Man hat solche Interieurs damit vertheidigen wollen, daß im Innern der dargestellten Räume kein weiter zurück gelegener Standpunkt zu finden, daß also auch in Wirklichkeit kein anderer Anblick von dem Saale, der Treppenhalle u. s. w. zu gewinnen sei. Dies ist unzutreffend. Einen großen geschlossenen Raum, in welchem man sich befindet, erblickt man eben nicht, sondern man besieht ihn; d. h. man faßt immer einzelne, kleine, übersehbare Stücke in's Auge, die man nicht, wie es die perspektivische Innenansicht (in der photographischen Technik das pantoskopische Bild) thut, auf einen Horizont, einen Augenpunkt und eine Distanz bezieht, sondern für deren Jedes man besondere, in allen möglichen Richtungen schief liegende Horizonte mit besonderen Augenpunkten und Distanzen statuirt. Sobald eine Form, die über den übersehbaren Gesichtswinkel hinausliegt und deshalb nur unklar wahrgenommen wird, auffallend verzerrt erscheint, so lenkt sich unwillkürlich der Blick direkt auf sie und macht sie zum — nunmehr möglichst unverzerrten — Mittelpunkt eines neuen Bildes oder Anblickes, und so fort. Indem man aber gezwungen wird, im Bilde Sachen neben einander und in Beziehungen zu sehen, wie in der Natur wegen der beschränkten Fassungskraft unseres Auges die Möglichkeit gar nicht vorliegt, entsteht ein Gefühl, dessen Unbehaglichkeit sich nur empfinden, nicht beschreiben läßt.

Wenn das wirklich Perspektive ist, — wäre, wollte ich sagen, — dann hätten am Ende die Chinesen Recht, wenn sie die scheinbaren Veränderungen der Gestalten der Dinge je nach Lage und Entfernung für das Produkt einer beklagenswerthen Schwachheit des menschlichen Auges erklären. Aber solche Bilder liefert das Auge eben nicht; und die Perspektive sollte nicht lehren, sie zu machen, sondern sie mit verständiger Berücksichtigung der Aufgabe ihrem Zweck und Wesen nach zu vermeiden, aufzugeben.

Und doch kann ich mir wohl vorstellen, daß bei manchen architektonischen Zeichnungen eine ge-

*) Und dabei wird sogar noch vorausgesetzt, daß der Horizont ungefähr in der Mitte der Bildhöhe liege. Liegt er wesentlich tiefer, so muß daß Doppelte seines Abstandes von der Oberkante der Bildfläche der Berechnung zu Grunde gelegt werden, falls diese Größe nicht etwa noch von der Breite des Bildes übertroffen wird.



ringere Distanz, als die bisher geforderte, unter Umständen allenfalls zulässig erscheinen könnte, wenn es sich nämlich um genaue Aufnahmen zum Zweck des Studiums handelt. Hier bedingt die Feinheit des Details und das spezielle Interesse, welches dasselbe darbietet, eine Betrachtung aus verhältnißmäßig großer Nähe, und das Auge, das forschend alle Punkte der Zeichnung sorgfältig durchschweift, erträgt es wohl auch, von dem Augenpunkte abschweifend diejenigen Theile kreisend zu durchlaufen, die über das übersehbare Gesichtsfeld um ein Weniges hinaus liegen.

Hierbei ist aber vor allen Dingen nicht zu übersehen, daß dies nur eine Konzession ist; daß aber die perspektivische Zeichnung überhaupt nicht das Ausdrucks- und Darstellungsmittel für architektonische Details ist, sondern daß die perspektivische Ansicht eines Baues oder eines Bautheiles dient, die malerische Gesammtwirkung desselben zu vergegenwärtigen, daß sie eben daher also auch unter vollkommener Beachtung der Gesetze und Schranken malerischer Darstellung alle Ausschreitungen, die in rein architektonischem Interesse ihre Veranlassung haben und ihre Rechtfertigung finden können, von sich fern zu halten verpflichtet ist.

Statt aber diese Gränze inne zu halten, wird das Uebel noch verschärft durch die mechanische Gewohnheit des einfach verkleinernden Kopirens. Wird eine Zeichnung in Folioformat zu einer Buchillustration in Holzschnitt reducirt, so vermindert sich mit dem Maßstab der ganzen Zeichnung proportional natürlich auch die Distanz. Beträgt nun in dem Original die Distanz, obwohl schon viel zu klein nur etwa 1- bis $1^1/_2$mal so groß wie die größte Dimension der Zeichnung, doch wenigstens noch weit über einen, ja vielleicht zwei Fuß und selbst mehr, so findet sich nun plötzlich eine kleine Illustration, bei der die Distanz nur 3, 4, 5, 6 Zoll beträgt. Die normale Sehweite, d. h. die geringste Entfernung, in der ein gesundes Auge Dinge von nicht ungewöhnlicher Kleinheit genau sieht (näher als auf zwei Zoll ist es schon überhaupt unmöglich zu sehen!), beträgt aber 8 bis 10 Zoll; jene Bildchen sind daher als perspektivische Darstellungen nur für sehr Kurzsichtige zu würdigen; wenn sich ein gesundes Auge (bei nothgedrungener Annahme weiteren Abstandes) an den Anblick gewöhnen muß, so gewöhnt es sich an etwas absolut Falsches, gewinnt unter keinen Umständen einen richtigen Eindruck und verwirrt sich allmählich bis zur Unheilbarkeit. Von solchen Illustrationen aber wimmeln unsere kunstgeschichtlichen Handbücher, und ich brauche es wohl nicht erst auszusprechen, daß es nur des einmal erfolgten Hinweises auf diesen großen Uebelstand bedürfen sollte, um der Beseitigung desselben die volle Aufmerksamkeit aller Betheiligten und Interessirten zuzuwenden. Auch mindestens sieben Achtel aller architektonischen Aufnahmen in den kleineren der gebräuchlichen photographischen Formate sind aus demselben Grunde unbrauchbar und mehr schädlich als nützlich.

Es giebt also auch noch ein anderes Minimum für die Distanz als das 2- bis $2^1/_2$fache der Bildgröße, nämlich die Weite des deutlichen Sehens für ein normales Auge, d. h. 8 bis 10 Zoll, unter die selbst bei den kleinsten für die Betrachtung mit bloßem Auge bestimmten Zeichnungen nicht herabgegangen werden darf.

Auf eine weitere Verfolgung dieser Betrachtungen will ich verzichten. Noch manches wird sich dem geneigten Leser von selbst ergeben. Daß die Sache auch eine der Erwägung sehr werthe Kehrseite hat, braucht mir nicht erst erinnerlich gemacht zu werden. Ich weiß sehr wohl, daß es Fälle geben kann, in denen eine Abweichung von der strengen perspektivischen Konstruktion ersprießlich, ja vielleicht nothwendig werden kann, und daß sich vortreffliche Beispiele der größten Meister aller Zeiten für die scheinbar allergewagtesten perspektivischen Licenzen beibringen lassen. Zur weiteren Ausspinnung des Thema's auch nach dieser Richtung hin eine Anregung gegeben zu haben, würde mich sehr freuen, und ich würde es für die schätzbarste Frucht meines hier vorgelegten Aperçus halten, wenn ein Berufenerer sich dieser schwierigen, für die Theorie der Kunst aber jedenfalls fruchtbaren Aufgabe mit Geschmack, Fleiß und Kritik unterziehen wollte.

Bruno Meyer.



Kunstliteratur.

Dr. J. Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes. Die bildliche Darstellung des Erlösungstodes Christi im Monogramm, Kreuz und Krucifix. Mit erläuternden Holzschnitten und einer Vorrede von Professor Dr. J. A. Messmer. Schaffhausen, Verlag der Fr. Hurter'schen Buchhandlung. 1870. X und 336 S.

Ueber das Kreuz ist schon vor dem Erscheinen des Stockbauer'schen Buches viel geschrieben worden; mit Recht aber sagt Professor Messmer in seiner dem Werke beigegebenen Vorrede: „Die vielen bereits vorhandenen Detailarbeiten von Hug, Zestermann, Otte und Ernst aus'm Weerth, die ihrerseits die Vorarbeiten von Lipsius, Bosio, Gretser und Gori zur Grundlage haben, bewegen sich sämmtlich in eng zugemessenen Kreisen, fast durchgehends ohne Beziehung auf die Kunst oder nur unter Berücksichtigung speciell ausgewählter Denkmäler, — eine Abhandlung, die das Gesammtgebiet der Kunstthätigkeit betreten und zu verarbeiten gestrebt hat, besitzen wir noch nicht". Die mit großem Fleiße gearbeiteten Aufsätze von Zestermann: „das Kreuz vor Christus" und „die Kreuzigung bei den Alten", welche als erste und zweite Abtheilung einer in Aussicht gestellten größeren Abhandlung: „die bildliche Darstellung des Kreuzes und der Kreuzigung Jesu Christi, historisch entwickelt" im Programm der Thomasschule in Leipzig 1867 und 1868 erschienen, ließen eine umfassende Behandlung des so wichtigen Gegenstandes erwarten; leider aber ist der Verfasser darüber hinweggestorben, und so ist denn das von uns zu besprechende Buch thatsächlich die erste zusammenfassende kunsthistorische Arbeit über das Kreuz und das Krucifix.

Das Buch zerfällt in zwei Haupttheile, von denen der erste „die historischen Grundlagen der Darstellung des Erlösungstodes Christi in der christlichen Kunst", der zweite diese Darstellung selbst zum Gegenstande hat.

Im ersten Theile wird mit Gründlichkeit von der Kreuzigungsstrafe bei den Alten nach griechischen und römischen Schriftstellern so wie von der Kreuzigung Christi nach den Evangelisten gehandelt. Der Schilderung der Kreuzigung bei den Alten hat der Verfasser mit vollem Rechte die oben angeführten Zestermann'schen Abhandlungen zu Grunde gelegt, „die so ziemlich Alles enthalten, was über diesen Gegenstand gesagt werden kann." Nur hie und da sind Zestermann's Ansichten auf Grundlage neuer Quellen modificirt worden. Was die Kreuzigung Christi betrifft, so weist Dr. Stockbauer nach, daß sie nach römischen Gesetzen und Rechten geschah. „Weil sie aber in einem Lande vor sich ging, das einzig in der ganzen alten Welt in religiösem und socialem Gegensatz zu dem römischen Weltreiche stand, und weil gerade die Römer diesen Gegensatz duldeten und nachsahen, so geschah es, daß bei der Kreuzigung Christi jüdische und römische Gewohnheiten sich geltend machten und dadurch sie selbst eine eigene Form bekam". Die Kenntniß dieser Form ist natürlich für die Kunstgeschichte von nicht geringer Bedeutung, insofern sie erst ein Urtheil über den Grad der bei den späteren Krucifixdarstellungen beobachteten geschichtlichen Treue ermöglicht. Doch würde es uns hier zu weit führen, wenn wir die Resultate der vom Verfasser über diesen Punkt angestellten eingehenden Untersuchung mittheilen wollten. Deshalb verweisen wir den Leser auf das Buch selbst und gehen zum zweiten Haupttheile desselben über.

Dem geschichtlichen Verlaufe entsprechend zerfällt er in drei Abschnitte: die bildliche Darstellung des Erlösungstodes Christi 1) im christlichen Monogramm, 2) im Kreuz, 3) im Krucifix.

Der erste Abschnitt nimmt seinen Ausgang vom Buchstabenmonogramm Christi, wie wir es in den Katakomben finden: die verschiedenen Formen dieses Monogramms werden uns, chronologisch

geordnet, vorgeführt. Höchst interessant ist es, an der Hand des Verfassers durch Jahrhunderte hindurch zu verfolgen, wie der dem Monogramm zu Grunde liegende Begriff des Erlösungswerkes Christi allmälig zu immer deutlicherem Ausdrucke kommt; wie schon im vierten Jahrhundert das Bestreben auftritt, die im Monogramm X angedeutete Form des Kreuzes kräftiger und nachdrücklicher erscheinen zu lassen; wie das Monogramm, hinter dem das Kreuz zuerst verhüllt, dann kennbar auftritt, allmälig durch dieses in den Hintergrund gedrängt wird und wie in dem Maaße, als die Gründe für die Verbergung des Kreuzes schwinden, dasselbe die Stelle einnimmt, die über drei Jahrhunderte das Monogramm innegehabt hatte. Wenn wir trotz dem großen Interesse, das uns gerade diese sehr sorgfältig gearbeitete Partie des Buches eingeflößt hat, rasch über dieselbe hinweg gehen, so geschieht es, weil hier das Interesse nicht so sehr auf specifisch kunstgeschichtlichem als vielmehr auf religions- und socialgeschichtlichem Gebiete liegt: aus der immer kräftigeren Betonung des Kreuzes lassen sich interessante Schlüsse ziehen auf die sich allmälig vollziehende Wandlung in der Anschauungsweise der alten Christen über den Tod ihres Religionsstifters so wie auf die allmälig immer gesichertere sociale Stellung der christlichen Gemeinden.

Der zweite, vom christlichen Kreuze handelnde, Abschnitt bietet bereits rein kunsthistorisches Interesse. „Die bildliche Darstellung des Erlösungswerkes Christi sprach sich im Monogramm noch unbeholfen und räthselhaft, wie im Zustande der Kindheit aus, den der Mensch wie alles Menschliche durchleben muß. Als bedeutsames Zeichen, gleich der Geberde des Kindes, womit es seine Bedürfnisse äußert, war es nur den Eingeweihten ganz deutlich und verständlich, für Andere blieb es ein einfaches Symbol ohne allgemeine Wichtigkeit. Es ward dadurch zugleich ein Erkennungszeichen, an dem sich die Eingeweihten erkannten; und seine Bedeutung mußte in dem Maaße abnehmen, als die äußeren hemmenden Verhältnisse, die es veranlaßten, sich günstiger gestalteten. Das Kreuz ist zwar noch dem Monogramm verwandt, insofern als es selbst nur Symbol war, dessen größte Bedeutung nicht in seiner Form, sondern in dem Gedanken lag, den man damit verband; allein als Nachbild des Kreuzes Christi geht es über das Symbolische hinaus und hat eine selbständige Bedeutung, die aus sich und durch die eigene Form sofort sich ausspricht. In der künstlerischen Durchbildung der Erlösungsidee vertritt das Kreuz deßhalb jenes Alter des Menschen, das unmittelbar an die Kindheit sich anschließend und mit tausend Fäden mit ihr noch verbunden, jene Uebergangsperiode bezeichnet, die wir die Jugendzeit nennen. — Keine Zeit ist wie diese in beständigem Fluß, keine so voll von idealen Anschauungen und phantastischen Entwürfen; kein Symbol der christlichen Kunst hat eine solche Ueberfülle künstlerischer Thätigkeit hervorgerufen, keines ward mit solch feuriggluhender Phantasie erfaßt, verziert und ausgestattet, keines mit solcher Vorliebe behandelt und gepflegt, wie das Symbol des Kreuzes."

Nachdem die Christen der ersten Jahrhunderte zuerst durch das Monogramm und dann durch die sog. versteckten Kreuze, cruces dissimulatæ, „d. h. jene aus dem Heidenthume genommenen Zeichen, die durch irgend welche Aehnlichkeit mit dem Kreuz der Christen ein Symbol des Kreuzes, den Heiden aber wegen ihres heidnischen Ursprungs nicht anstößig und verdächtig waren", ihrem Bedürfnisse nach sichtbarer Darstellung des Erlösungswerkes Christi Genüge gethan, trat im fünften Jahrhundert die künstlerische Darstellung des Kreuzes offen zu Tage, und zwar wurde demselben regelmäßig der wichtigste Platz in der Kirche angewiesen. „Entweder stellte man es in den Mosaiken der Halbkuppelwölbung der Apsis oder über dem Triumphbogen, bei Kuppelbauten in der Mitte des Kuppelgewölbes dar." Allmälig entwickelten sich verschiedene Formen des Kreuzes: das Petruskreuz, das sog. byzantinische, das Antoniuskreuz 2c., deren Stockbauer eine ganze Reihe in Abbildungen mittheilt. „Die ersten Kunstübungen, nachdem das Kreuz in seiner vollen Form darstellbar geworden war, beschränkten sich zunächst darauf, durch die ausgesuchteste Verzierung es auszuzeichnen und mit einem Reichthum zu schmücken, wie nur immer die lebendigste Phantasie ihn ersinnen konnte."

Bald fing man an, das Kreuz mit anderen christlichen Symbolen zu umgeben. So ist ein schönes Kreuz in einer Taufkapelle im Cömeterium des h. Pontianus aus dem Ende des fünften Jahrhunderts mit Rosen, den Sinnbildern der Tugenden, von denen die Taufe Ursache sein soll, geschmückt, die auf beiden Seiten dem Stamme entsprießen. Ein ähnliches Kreuz, vielleicht aus demselben Jahrhundert, befindet sich in der Kirche S. Pudenziana in Rom. Hier ist es von den

vier Zeichen der Evangelisten umgeben. Unter den Mosaiken der Laterankirche ist ein Kreuz, das auf einem Berge steht, dem die vier Paradiesesströme entspringen; zwei Hirsche eilen darauf zu, über ihm ist das Symbol des heiligen Geistes, die Taube, von der aus ein Strahlenschein das ganze Kreuz erleuchtet; unter ihm, von einem Cherub bewacht, das himmlische Jerusalem und sechs Lämmer; in der Mitte des Kreuzes, in einem Medaillon die Taufe Christi. Andere sehr alte Kreuze sind mit Lorbeer-, Palmen- und Olivenzweigen umkränzt, einem Schmucke, der sich auch schon hie und da am Monogramm findet. Die in altchristlicher Zeit so beliebte Darstellung Christi unter der Gestalt des Lammes ward bald mit dem Kreuze in Verbindung gesetzt. Uebrigens war auch dieses Symbol bereits zum Monogramme hinzugezogen worden, wie eine von der civiltà cattolica erwähnte Brosche beweist. Zum Kreuze trat es in mannichfache Beziehung: bald finden wir das Lamm am Fuße des Kreuzes; bald trägt es das Kreuz über der Schulter; bald steht es auf einem Altar unter dem Kreuze. Ein Mosaikgemälde in der Apsis der alten Peterskirche zeigt uns das Lamm unter dem Kreuze, aus dem Halse sein Blut in einen Kelch ergießend: hier „tritt zuerst das Symbol Christi leidend und blutvergießend auf: — ein Schritt noch zur Darstellung des wirklichen Kreuztodes Christi", des Krucifixes. Andere Uebergänge vom Kreuze zum Krucifix bilden Darstellungen, wie die auf dem Sarkophag des Probus († 395) (abgeb. bei Stockbauer, S. 143), wo der jugendliche Christus mit seiner Rechten ein schön geschmücktes, bis an den Boden reichendes Kreuz hält; und wie die auf dem Fläschchen von Monza, wo zwei Genien vor einem lebendigen grünenden Kreuze knieen, über welchem das Brustbild Christi im Kreuznimbus zwischen Sonne und Mond sichtbar wird, während zu beiden Seiten die zwei Schächer am Kreuze hängen (abgeb. bei Stockbauer, S. 145). Wieder einen Schritt weiter geht eine Darstellung in S. Apollinare in Classe (675): hier ist das Brustbild Christi auf dem Kreuze an der Kreuzungsstelle der beiden Balken angebracht.

Aus dergleichen Umschreibungen ersieht man, welch' eine Scheu besonders die abendländischen Christen vor der künstlerischen Darstellung der Kreuzigung Christi hatten. Im Morgenlande war bereits seit dem Ende des sechsten Jahrhunderts das eigentliche Krucifix in Aufnahme gekommen und sollte bald auch vom Abendlande adoptirt und dem abendländischen Geiste gemäß modificirt werden.

Ehe ich jedoch zum dritten Abschnitte, dem Krucifix, übergehe, sei mir gestattet, noch eine der byzantinischen Kunst eigene Kreuzesdarstellung hervorzuheben.

Der russische Archäologe Sewastianow hat von seiner, vor einigen Jahren unternommenen, Expedition nach dem Berge Athos unter vielen anderen interessanten Kopien nach dort befindlichen kirchlichen Kunstwerken auch eine Reihe von Photographien nach schön geschnitzten, mit Edelsteinen und symbolischem Beiwerk reich verzierten Holzkreuzen mitgebracht, die unten an dem Längenbalken eine eigenthümliche Zuthat aufweisen. Mehrere dieser Athoskreuze nämlich haben an ihrer Basis je zwei Drachen, die, eine etwa halbkreisförmige Windung beschreibend, zu beiden Seiten des Stammes emporstreben. Bei mehreren anderen sonst ganz ähnlichen Kreuzen ist an die Stelle der Drachen ein pflanzenartiges Ornament getreten, dem man die Entstehung aus der Drachenform noch deutlich ansieht. Ein Paar Kreuze der letzteren Art im Originale befinden sich in der öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg und der Rüstkammer in Moskau*). Die Sewastianow'schen Photographien scheinen mir deshalb von besonderer Bedeutung, weil sie auf die Entstehung einer mehrfach in der byzantinischen Kunst vorkommenden Kreuzesform ein schlagendes Licht werfen: ich stehe nicht an, die Vermuthung auszusprechen, daß in analoger Weise, wie für die Athoskreuze mit dem pflanzenartigen Ornamente, die zwei Drachen auch der Urtypus sind für jene, unten in ein doppeltes Pflanzenornament ausgehenden Kreuze, wie wir sie z. B. an der sog. „schwedischen", ihrem Style nach aber offenbar byzantinischen Erzthür in der Sophien-Kathedrale zu Nowgorod**), auf einer russischen Trinkschale aus dem zwölften Jahrhundert***), an der Rückseite des aus dem zehnten Jahrhundert

*) Abgebildet in dem russischen Prachtwerke: „Древности россійскаго государства" (Alterthümer des russischen Reiches) Abth. I, No. 34.

**) Abgeb. in den „Alterth. des russischen Reiches". Abth. VI., No. 20.

***) Abgeb. ebend. Abth. V, No. 1.

stammenden, in der Domkirche zu Limburg an der Lahn befindlichen Reliquiars für das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Constantinus VII. Porphyrogenitus und Romanus II.*) und auch sonst in vielfachen, das Wesen der Sache aber nicht alterirenden Variationen finden. Wie beliebt der Uebergang vom Drachen zum Pflanzenornament im Mittelalter war, davon kann man sich bei der Betrachtung der Initialen in Handschriften aus der romanischen Zeit überzeugen; ist hier doch die Form: halb Drache halb Pflanze sehr gewöhnlich. Die Athoskreuze stammen zwar erst aus dem sechzehnten oder siebzehnten Jahrhundert, sind aber sicherlich, wie ja auch die Heiligenbilder auf dem Athos und in der byzantinischen Kunst überhaupt, auf alte Muster zurückzuführen. Auch ist ja das Kreuz als Besieger der Schlange, des Bösen, ein uraltes christliches Symbol; finden wir es doch bereits in der Monogrammenzeit, wie ein auch von Stockbauer (S. 116.) erwähnter geschnittener Stein beweist, auf dem das Monogramm Christi vom T- Kreuze überragt wird, um dessen Stamm sich eine Schlange ringelt. Ein anderes Mal finden wir das Constantinische labarum, eine Schlange erdrückend.

Für eine andere Kreuzesdarstellung nimmt Herr Filimonow, ein gründlicher Kenner der byzantinisch-russischen Kunst, jene Drachenform in Anspruch, nämlich für den Halbmond unter dem Kreuze, wie er sich häufig an russischen Kirchen findet und bisher, wie Herr Filimonow nachweist, irrthümlich als der vom Christenthume besiegte Islam verstanden wurde**).

Der dritte Abschnitt bildet die größere Hälfte des Stockbauer'schen Buches.

Zuerst wird eingehend von den Gründen des so späten Auftretens des Krucifixes gehandelt. Da mit der Strafe der Kreuzigung in alter Zeit das äußerste Uebermaß von Verachtung verbunden war, so ist es wohl natürlich, daß wenigstens durch einige Generationen diese Strafe außer Uebung sein mußte, bevor man den Erlöser in dieser Darstellung seines Kreuzestodes ohne Beschimpfung seines Charakters sich denken mochte. Auch wurde in altchristlicher Zeit der Tod Christi nicht so sehr betont wie seine Erscheinung auf Erden. „Man hielt sich an die Lichtseiten im Leben Christi, an seine Lehre, seine Wunder, seinen Triumph in der Auferstehung und Himmelfahrt". Endlich hatte man auch einen ästhetischen Grund gegen die Darstellung der Kreuzigung. „Eine Kreuzigung war kein Gegenstand für die darstellende Kunst. Im ganzen Alterthume kam keine derartige Darstellung vor, und der ästhetische Geist, der sich forterbend nicht mit einem Male verlor, behielt auch später noch soviel Kraft und Selbständigkeit, vor derartigen Abwegen sich zu bewahren".

Das erste eigentliche Krucifix ist im byzantinischen Reiche entstanden und zwar steht es im Zusammenhange mit den dogmatischen Streitigkeiten über die menschliche Natur Christi. Gegen Ende des sechsten Jahrhunderts verfaßte ein gelehrter Mönch Anastasius Sinaita eine Widerlegung des Monophysitismus und gab dem Werke ein Kreuzigungsbild bei, das sich bis in unsere Zeit erhalten hat (abgeb. bei Stockbauer, S. 164). „Von allen Krucifixbildern, die wir kennen", sagt Stockbauer, „ist dieses das älteste und wichtigste; denn alle Kreuzigungsdarstellungen des Orients sind nach diesem Bilde kopirt bis auf den heutigen Tag. Als 680 der Monophysitismus verdammt wurde, bekam dieses Bild einen gewissen Anspruch auf dogmatische Orthodoxie, wurde auch selbst in den Kreis des Dogma's gezogen, und daraus erklärt sich die unveränderliche Stabilität, mit der es, wie das Dogma selbst, wiederholt wurde. Zudem nahm von da an die Kunst rasch ab, und kurze Zeit darauf bildete sich jener Kunst-Kanon aus, der heute noch, unbeirrt von allen Zeitverhältnissen, bei den Orientalen in Geltung und Ansehen ist."

„Nur um weniges älter, vielleicht gleichzeitig, ist ein anderes Kreuzigungsbild in einer Evangelienhandschrift, die ein Mönch des Klosters Zagba in Mesopotamien, Rabulas mit Namen, im Jahre 586 fertigte. Gegenwärtig ist dieses seltene Manuskript in der Florentinischen Bibliothek" (Abg. bei Stockbauer, S. 165).

„Diese beiden Bilder, welche den Kreis der Krucifixe eröffnen, verbreiten sich über das Morgen-

*) Abgeb. bei Ernst aus'm Weerth, Das Siegeskreuz der byz. Kaiser Constantinus VII. Phorphyrogenitus und Romanus II., Bonn, Adolph Markus 1866. Taf. III.

**) Siehe Filimonow's Aufsatz über die Bedeutung des Halbmondes unter dem Kreuze im: Сборникъ на 1866 годъ изданный обществомъ древне-русск. искусства, (Zeitschrift der Gesellschaft für altrussische Kunst, 1866). Moskau. Hier finden sich auch zwei jener Athos-Kreuze abgebildet.



und Abendland, und durch eigenthümliche, uns zur Zeit noch unbekannte Verhältnisse, wird letzteres gerade so für den Occident bedeutend, als ersteres es für den Orient ist".

Im byzantinischen Reiche wurden die religiösen Streitigkeiten über die Person Christi von dem Bilderstreite abgelöst, welcher seiner Natur nach auf den Verfall der Kunst hinarbeiten mußte. Zwar siegten zuletzt die Bilderdiener, doch die byzantinische Kunst ließ sich in ihrem Verfalle nicht aufhalten.

Wenn nun Dr. Stockbauer die Gleichförmigkeit betont, welche alle späteren byzantinischen Krucifixe (wie die byzantinische Kunst überhaupt) kennzeichnet, so hat er Recht; doch geht er zu weit, wenn er sagt, es seien im Orient hinfort bloß eine Reihe von einander abhängiger Kopien zu notiren, die in dem Krucifixus an das Bild des Anastasius sich anlehnen.

Mir ist ein byzantinisches Krucifix aus dem neunten Jahrhundert bekannt, welchem offenbar nicht jenes Bild des Anastasius, sondern das aus dem Kloster Zagba zum Muster gedient. Es befindet sich als Miniatur in einem für die Kenntniß der byzantinischen Kunst sehr wichtigen, griechisch geschriebenen Psalter in der Bibliothek des Herrn Lobkow in Moskau*). Während der Gekreuzigte des Anastasius in der bekannten Weise nach rechts ausgebogen erscheint, steht der Lobkow'sche aufrecht da, wie der Christus im syrischen Evangelium. Auch ist er wie dieser mit einem langen, ärmellosen Gewande bekleidet**), nicht aber mit dem Lendentuche des Anastasius'schen. Das Einzige, was unser Christus mit dem letzteren gemein hat, ist, daß er auf dem, im syrischen Evangelium fehlenden, Fußbrette steht. Wie in der syrischen Handschrift, so reicht auch hier der eine Kriegsknecht dem Heilande den Essigschwamm, während der andere mit erhobener Lanze dasteht, mit welcher er soeben des Gekreuzigten Seite durchstochen (im syrischen Evangelium ist dieser Krieger im Momente der That dargestellt***).

Es mag hier eine Bemerkung allgemeiner Natur über die heute herrschende Auffassung der byzantinischen Kunst ihre Stelle finden. Seit Didron's Reise nach dem Berge Athos und der Herausgabe des „Malerbuches", der ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, gilt es für ausgemacht, daß der späteren byzantinischen Kunst jede Selbständigkeit abgeht, daß sie sich blos auf ein Kopiren der durch die Kirche und die Tradition sanktionirten Typen beschränkt hat und noch heute beschränkt. Ist nun auch thatsächlich die Einförmigkeit ein wesentliches Merkmal der byzantinischen Kunst und ist gerade die byzantinische Stabilität von so großer Bedeutung für die Kunstwissenschaft, insofern man aus heutigen byzantinischen Gemälden auf den Zustand der Kunst vor tausend Jahren schließen kann, so muß man sich doch davor hüten, diese Einförmigkeit und Stabilität für eine absolute zu halten. Wenn auch von Jahrhundert zu Jahrhundert im Wesentlichen nach denselben Regeln, Anweisungen und Mustern gemalt worden ist, so haben denn doch nicht Maschinen, sondern Menschen von Fleisch und Blut vor der Staffelei gesessen; der Mensch aber kann nun einmal, selbst wenn er ein Mönch in einsamer Zelle ist, sich nicht vollständig frei machen vom Einflusse seiner Zeit. Bei genauerem Studium kommt man hinter so manche Nüancen, die dem ersten flüchtigen Blick sich entziehen. Und wer kann denn für die absolute Unveränderlichkeit der „Malerbücher" selbst einstehen? Daß auf die russischen Malerbücher, welche mit dem vom Berge Athos auf das Nächste verwandt sind, der Zeitgeist in der That eingewirkt hat, lehrt uns ein Vergleich der verschiedenen Redaktionen derselben. So hat, um hier nur Eines anzuführen, die freiere Richtung in der russischen Ikonographie, die sich an den Namen des Malers Uschakow (17. Jahrh.) knüpft, ihren Wiederhall gefunden in einem gleichzeitigen Malerbuche. Aehnliches wird man gewiß auch an anderen Orten finden.

Doch zurück zu unserem Buche!

---

*) Eine eingehende Beschreibung dieser Handschrift, so wie auch die Kopien des betreffenden Krucifixes und einige andere Abbildungen finden sich in der schon genannten Publikation der Gesellsch. für altrussische Kunst.

**) In ähnlicher Weise ist der Krucifixus noch an mehreren anderen Stellen der Handschrift dargestellt und nur ausnahmsweise mit dem Lendentuche.

***) Das Lobkow'sche Krucifix bietet noch ein besonderes Interesse, indem der byzantinische Bilderstreit in Beziehung dazu gesetzt ist. Etwas unterhalb der Kreuzigungsscene nämlich durchsticht ein Krieger mit seiner Lanze ein Bild Christi in Medaillonform.



Von byzantinischen Krucifixen werden nur wenige mitgetheilt. Der Verfasser beschränkt sich „mehr darauf, den allgemeinen Charakter und die einzelnen Merkmale derselben näher zu bestimmen, um später im Stande zu sein, zwischen orientalischen und abendländischen Bildern zu unterscheiden und das Maaß des Einflusses zu bestimmen, den erstere auf letztere ausgeübt haben“. Auf jene Merkmale und diesen Einfluß kommen wir weiter unten noch zu reden.

Es folgt nun eine gediegene Untersuchung über die allmälige Entwickelung der Krucifixdarstellungen im Occidente. Hier hatte das Krucifix zunächst einen privaten Charakter: es tritt vor Allem an den Brustkreuzen, den ἐγκόλπια auf und zwar zunächst als Kopie jenes syrischen Evangelienbildes. Das erste erweisbare liturgische Krucifix im Occident ist ein Mosaikbild, welches Papst Johann VII. (705 bis 707) in einer Kapelle der alten Peterskirche anbringen ließ; auch hier hat das syrische Bild zum Muster gedient. **Ed. Dobbert.**

(Schluß folgt).

Griechische und sicilische Vasenbilder, herausgegeben von Otto Benndorf. Erste Lieferung Tafel I—XIII, zweite Lieferung Tafel XIV—XXX enthaltend. Fol. Verlag von J. Guttentag. Berlin 1869. 1870.

Die ersten großen Publikationen griechischer Vasenbilder waren durch das künstlerische Interesse veranlaßt und beherrscht. Nicht nur die schönen Formen der Gefäße, auch die Kompositionen und Motive der auf den Gefäßen angebrachten Bilder schienen Lob und Nachahmung zu verdienen; und den Eindruck dieser Motive suchten Tischbein und Clener leichter zugänglich und wirkungsvoller zu machen, indem sie dieselben in einer durch ihre Vorstellungen von der Antike geforderten gleichmäßigen Feinheit und akademischen Eleganz wiedergaben, welche den Originalen fremd war. Auch die großen Vasenfunde in Toskana fanden noch begeisterte Liebhaber und Sammler. Seitdem sich das Material so außerordentlich vermehrte und der Reiz der Neuheit verloren ging, ist, während die gelehrte Kenntniß sich stetig erweiterte und sicherer wurde, das künstlerische Interesse, welches leicht und ohne weitere Vorkenntniß ansprechende Stoffe liebt, mehr als billig zurückgeblieben.

Die erste Lieferung des oben genannten Werkes, wiewohl auch sie für den denkenden Kunstfreund vielfache Belehrung bietet, dient dennoch wesentlich gelehrten Gesichtspunkten. Die zweite Lieferung, welche zum ersten Mal attische Lekythen in einer Weise wiedergibt, die eine richtige Vorstellung der Originale ermöglicht, wird die lebhafteste Theilnahme auch des Künstlers und Kunstfreundes in Anspruch nehmen.

Wenn wir von den großen Kunstwerken, deren Gewalt sich niemand zu entziehen vermag, absehen, so sind es von den untergeordneteren Denkmälern der alten Kunst hauptsächlich zwei Gattungen, welche auf den empfänglichen Beschauer unmittelbar und mächtig zu wirken pflegen: die attischen Grabreliefs und die attischen Lekythen. Wir sind erstaunt, in diesen Produkten des Kunsthandwerks dieselben Eigenschaften zu finden, welche wir aus den Schöpfungen hervorragender Künstler kennen, und gerade die Eigenschaften, welche uns diese edelsten Schöpfungen aller Zeiten so sehr liebenswerth erscheinen lassen. Wir sind erstaunt, wie dies allgemein Griechische trotz der Unvollkommenheiten und Nachlässigkeiten oder vielmehr durch diese Unvollkommenheiten um so unbewußter und lauter sich geltend macht; um so lauter und ergreifender, als diese bescheidenen Denkmäler der stillen und gehaltenen Klage um den Tod gewidmet sind, welchen die Griechen in frommer Unterwerfung unter das Gesetz der Natur, im Bilde des Abschiedes von den Befreundeten und des treuen Gedenkens der Ueberbliebenen auszudrücken und festzuhalten liebten. Die attischen Reliefs mit ihren Familienbildern, deren Haltung durch wehmüthige Empfindungen nur leise berührt scheint, haben durchaus den Charakter des würdigen, auch dem Fremden sichtbaren Denk-

mals, welches den Schmerz in sich verschließt. Die bemalten Lekythen, welche, mit Wohlgerüchen gefüllt, den Todten selbst in das Grab begleiten, oder ihm an seinem Grabe dargebracht werden, zeigen lebhaftere Bilder des Schmerzes, aber in edlen Formen und, je vollkommener ihre Kunst, um so gemäßigter. Wenn die Reliefs durch den monumentalen Charakter ehrwürdig erscheinen und häufig einer wahrhaft künstlerischen Durchbildung nahe kommen, mitunter sie erreichen, so haben die dem Moment dienenden, von ungebildeten Malern herrührenden Lekythen einen Reiz der Unmittelbarkeit, der jenen fehlt. Indem wir jeden ersten Strich, jeden leisen Druck des Pinsels sehen, glauben wir der Empfindung dessen nahe zu sein, der ihn führte, während uns das Gefühl auf dem langen Wege von der Hand durch Meisel und Marmor zu erstarren scheint.

Wer diese Zeichnungen von Lekythen durchsieht, wird leicht erkennen, wie rasch und flüchtig, wie nachlässig und fehlerhaft diese Bilder ausgeführt wurden, deren Verfertiger Aristophanes spottend erwähnt. Aber neben diesen Flüchtigkeiten und groben Fehlern offenbart sich ein Gefühl für die Schönheit der Form und ein Streben nach Ausdruck, die mit Bewunderung erfüllen müssen. Selten freilich ist ein ganzes Bild oder auch nur eine Figur ohne Makel. Aber die Flüchtigkeit des Improvisirens läßt über die Mängel hinwegsehen, und einzelne Motive, einzelne Köpfe und Gesichter, mitunter eine Hand, ein Fuß, sind von einer Schönheit, wie sie nicht vollkommener gedacht werden kann. Die Bilder stellen meist die Klage am Grabe und Scenen des Todtenkultus dar. Die Grabmäler standen nach antiker Sitte an der Seite der Landstraße. So tritt denn oft zur klagenden Frau, zu den Mädchen, welche die Stele mit Bändern schmücken und Opfergaben bringen, ein Wanderer mitleidig fragend heran, wen sie betrauern; und zu den schönsten Bildern gehören die, in denen es dem Künstler gelungen ist, die schüchterne Theilnahme des Fremden, der den Schmerz der Angehörigen zu verletzen fürchtet, zum Ausdruck zu bringen. Mitunter gewinnt ein solcher Ausdruck so viel individuelles Leben, daß man versucht ist, ein weniger allgemeines Motiv auszudenken. Es scheint, daß der Jüngling, der zur Heimath zurückkehrt, die eigne Schwester an einem frischen Grabe wiederfindet und ängstlich fragt. Aber dieser Gedanke täuscht. Wie die Familienbilder der Grabreliefs die Todten und die Verwandten ohne Porträtähnlichkeit darzustellen pflegen, so begnügen sich die Bilder der Lekythen mit dem allgemeinen und gemeinsamen Loos. Die Thatsache als solche wird dargestellt, das Persönliche und Individuelle ist unbewußt zurückgedrängt; und eben darin liegt das Geheimniß der Milde und Schönheit, welche auch die Bilder eines heftigeren Schmerzes zu umschweben scheint.

Weder im Glück noch im Unglück kann der Mensch die Hülfe der Kunst entbehren. Auch der Aermste, welcher keine Mausoleen aufführen kann, wünscht, was seine Mittel und die Sitte dem Verstorbenen gönnen, durch Formen der Kunst geschmückt. Was bietet ihm unsere Zeit? — Um wie viel war doch jene Zeit der unsrigen in den Formen der Pietät überlegen, als auch der geringste attische Handwerker bei der Arbeit eines kleinen Denksteins, eines unscheinbaren Lekythos an dem durch die großen Künstler erworbenen Gemeingut von Schönheit Theil nahm!

Bonn a. Rh. **Reinhard Kekulé.**

Notizen.

Wittig's Restauration der Venus von Melos. Der interessante Artikel in dem 12. Heft dieser Zeitschrift (V. Jahrgang) über die Ergänzung der Venus von Melos veranlaßt mich, noch Folgendes zu bemerken:

Der Ansicht Prof. Wittig's, der Gestalt den Schild des Ares in die Hände zu geben, ist unbedingt beizupflichten und die Bruchansätze am linken Oberschenkel erheben dieselbe fast zur Gewißheit. Keineswegs ist dies aber der Fall mit der weiteren in dem Wittig'schen Briefe ausgesprochenen Behauptung: „Blick, Ausdruck und Bewegung des Kopfes deuten darauf hin, daß die

Gestalt einen bestimmten Gegenstand wohlgefällig in's Auge gefaßt hat," daß also die Göttin die Trophäe ihres Sieges nur zu dem Zwecke trage, um ihr Spiegelbild darin mit Wohlgefallen zu betrachten. Eine solche Handlung würde weder mit den großen und stolzen Formen, welche die Statue vor allen übrigen unterscheidet, noch mit der triumphirenden Haltung, die ihr Prof. Wittig selbst sehr richtig vindicirt, harmoniren; Prof. Friedrichs warnt geradezu davor, die Gestalt sich in dem Schilde bespiegeln zu lassen. Der Verfasser des bezeichneten Artikels theilt diese Ansicht und es unterliegt meiner Meinung nach gar keinem Zweifel, daß der deutlich in die Ferne gerichtete Blick der Statue eine solche Bespiegelung völlig unmöglich macht. So freudig daher auch die Wittig'sche Wiederherstellung des herrlichen Werkes begrüßt werden muß, so sehr wäre es doch andererseits zu bedauern, wenn die Ausführung seiner Zeit bei der Vergleichung mit dem Original eine Abweichung in der Kopfhaltung erkennen lassen sollte. Was die in der Nähe der Statue gefundenen Bruchstücke betrifft, so ist auch Prof. Friedrichs ganz entschieden für die Nichtzugehörigkeit derselben. Die Hand mit dem Apfel sei im Verhältniß zu der der Venus viel zu klein und es sei ja überhaupt leicht möglich, daß neben der Venus noch eine andere Figur mit einem Apfel gestanden habe.

Weimar. **C. Ruhle.**

Gustav Richter's Odaliske, von welcher diesem Hefte eine Nachbildung durch die Radirnadel Unger's beigegeben ist, hat schon in Nr. 10 der Kunstchronik des vorigen Jahrgangs einen begeisterten Lobredner gefunden. Indem wir daher in Kürze auf die betreffende Stelle (S. 83, 2. Sp.) verweisen, bemerken wir, daß das Bild als Illustration zu dem leider für dieses Heft ausgebliebenen zweiten Referat über die Berliner akademische Ausstellung aus der Feder desselben Berichterstatters bestimmt war. Was die Radirung als solche anlangt, so kann man von ihr sagen, daß sie den allgemeinen Eindruck des Gemäldes, den poetischen Reiz dieser träumerischen Blume des Orients, die uns an Hafis' gefeierte Nachtigallenbraut gemahnt, vortrefflich wiedergegeben hat. Aber auch die äußeren Mittel der Darstellung, die Mache mit ihrer subtilen und studirten Durchführung bringt die nur mit Schwarz und Weiß wirkende Kopie lebhaft zu Gefühl. Das Glühen der voll beleuchteten Stellen, namentlich der Fleischtöne, des Seidenstoffs und der wie Thautropfen auf dem tiefschwarzen Haar glitzernden Goldflimmer, die durchsichtigen Halbschatten, die so wesentlich zu der eigenthümlich poetischen Stimmung des Bildes beitragen, endlich die detaillirte Behandlung des Stofflichen — alles das ist so bezeichnend ausgedrückt, daß die Phantasie nahezu im Stande ist, den farbigen Effekt zu ergänzen. Es ist diese vollendete Nachbildung des eigentlich malerischen Elements um so mehr anzuerkennen, als der Künstler die mit Hülfe einer Photographie*) angelegte Platte in den Räumen der Ausstellung nur flüchtig mit dem Original zu vergleichen und dabei die nöthigen Retouchen anzumerken im Stande war. Seine Absicht, die letzte Hand an das Werk dem Originalgemälde gegenüber mit aller Bequemlichkeit anzulegen, scheiterte leider an der entschiedenen Weigerung des Besitzers, eines weltbekannten Berliner Finanzmannes, dem Künstler zu diesem Behufe Eintritt in die Räume seiner Galerie zu gewähren. **C. A. S.**

*) Verlag der photographischen Gesellschaft in Berlin, welche die Benutzung für unsern Zweck ebenso bereitwillig, wie der Schöpfer des Gemäldes die Kopie für die Zeitschrift, gestattete.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.





G. Richter pinx. W. Unger sculps.

ODALISKE

Mit Benutzung einer Photographie der Phot. Gesellschaft in Berlin

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Der Heller'sche Altar von Dürer und seine Ueberreste zu Frankfurt a. M.

I.

Das Hauptbild.

Mit Abbildungen.



Am 24. August 1509 meldet Dürer dem Jakob Heller nach Frankfurt die Absendung des für ihn vollendeten Altarwerkes. Nachdem er sich endlich von dem Gemälde getrennt, versichert er den lange schon ungeduldigen Besteller nochmals des großen Fleißes und der guten Farben, die er daran gewendet, und wie er die Tafel fünf- oder sechsmal übermalt; und da sie schon fertig war, habe er sie noch zweimal übergangen, auf daß sie lange Zeit währe. Er gibt dem Freunde vorsorgliche Rathschläge zu ihrer Aufstellung und zum Schutz vor jeglicher Unbill. „Ich weiß, wenn Ihr sie sauber haltet, daß sie 500 Jahre sauber und frisch sein wird, denn sie ist nicht gemacht, als man sonst pflegt zu machen".

Die Hoffnung Dürer's sollte nicht in Erfüllung gehen. Bloß ein Jahrhundert lang stand das Hauptbild des Heller'schen Altares in der Dominikanerkirche zu Frankfurt und wurde dort von zugereisten Kunstfreunden über die Maßen bewundert, wie Karl Van Mander und Vincenz Steinmeyer uns berichten. Dann aber warben die unermüdlichen Dürersammler Kaiser Rudolf II. und Kurfürst Maximilian von Bayern zugleich um den Besitz des Werkes und der letztere führte das Mittelbild für den damals unerhörten Preis von 10,000 Gulden heim. In München aber ging es beim Brande der Residenz in der Nacht vom 9. auf den 10. April 1674 zu Grunde.

An die Stelle des Originals kam in die Predigerkirche zu Frankfurt eine täuschende Kopie von der Hand des Nürnberger Malers Paul Juvenel, der „in Sonderheit ein guter Kopist in Nachahmung der alten Maniren war", wie Sandrart berichtet. Wo seine Kunst aber nicht ausreichte, suchten die Predigermönche nach Kräften die Täuschung gläubiger Beschauer aufrecht zu erhalten. Diese Kopie befindet sich noch heute in der Gemäldesammlung der Stadt Frankfurt im Saalhof. Wir können an derselben nicht bloß die Größe unseres Verlustes ermessen, sie bietet uns zugleich die wichtigsten der zerstreuten Anhaltspunkte für Beurtheilung eines in mancher Hinsicht ausgezeichneten, ja einzigen Werkes von Dürer.

Da sind zunächst die Briefe des Meisters an den Besteller, acht an der Zahl, in denen sich das Werk, so wie kein anderes von Dürer, vom Zeitpunkte der Bestellung bis zur

Absendung verfolgen läßt, abgedruckt in Campe's „Reliquien“. Ob und wo die Originale derselben gegenwärtig noch aufbewahrt werden, hat sich leider bisher nicht feststellen lassen. Bei der Mangelhaftigkeit des Campe'schen Abdruckes wäre jede Nachricht über die Urschriften der Briefe, wie nicht minder über die des angeblich verbrannten Niederländischen Tagebuches, sehr erwünscht. Wir erfahren aus diesen Briefen an Heller nicht bloß, welche Mühe es Dürer kostete, den bedungenen Preis von 130 Rheinischen Gulden für den ganzen Flügelaltar auf 200 zu bringen; wir erhalten zugleich Anhaltspunkte für das Verständniß seines technischen Verfahrens, wir vernehmen aus seinem Munde, mit welcher Liebe und Hingebung er sich der Arbeit widmete. Mehr als an der Entlohnung liegt ihm an der Freundschaft Heller's, er denkt „sich mit genommenem Fleiß einen Ruhm zu erlangen und hat die Tafel auch lieber zu Frankfurt, denn an einem andern Orte in ganz Deutschland“.

Dürer verpflichtete sich bloß, das Caput oder die mittlere Tafel des Altares, auf welcher er die Himmelfahrt Mariä mit gar großem Fleiß und längerer Zeit entworfen, mit eigener Hand zu malen: „und soll auch kein anderer Mensch keinen Strich daran malen, denn ich“. Die unbefangene Selbstbefriedigung, mit der er auf die Arbeit blickt, können wir bei der Beurtheilung des verlorengegangenen Bildes kaum zu hoch anschlagen. Fällt doch die Ausführung desselben in den Höhepunkt seiner künstlerischen und insbesondere seiner malerischen Thätigkeit. Die Reihe der größeren Gemälde, welche Dürer eigenhändig vollendet hat, überstieg wohl niemals die kleine, uns heute noch bekannte Zahl. Im Lichte seiner frühen Berühmtheit liegt sein Tagwerk, sein ganzes Tichten und Trachten so offen vor uns, wie kaum das eines anderen Meisters; und wir sehen, wo darin jene Hauptbilder Platz finden, die durch Idee, Komposition und zumal durch technische Ausführung sich auszeichnen. Es sind dies die Anbetung der h. drei Könige von 1504, das Rosenkranzfest von 1506, Adam und Eva von 1507, die Marter der Zehntausend von 1508, die Himmelfahrt Mariä von 1509 und das Allerheiligenbild von 1511. Die vier Apostel von 1526 nehmen in jeder Hinsicht eine Ausnahmestellung unter Dürer's Werken ein; sie sind so zu sagen sein Testament als Maler, Bürger und evangelischer Christ.

Bloß auf der Höhe seiner Kraft schuf so Dürer nacheinander jene Hauptwerke, und wie Schiller zu einer Tragödie, so bedurfte Dürer durchschnittlich eines vollen Jahres um ein größeres Gemälde fertig zu bringen. Unter diesen nun waren es namentlich die beiden Bilder zu Ehren der heiligen Jungfrau, die allen Anforderungen im höchsten Maße entsprachen, sowohl durch harmonische Anordnung, wie durch Reichthum und größeren Maßstab der Figuren. Die Darstellungen des Rosenkranzfestes und des Himmelfahrtbildes hat Dürer zumeist durchdacht, mit Liebe erfaßt und durch die trefflichsten Einzelstudien vorbereitet; die beiden Tafeln vor allen sollten einst, die eine in Welschland, die andere in Deutschland seinen Ruhm als Maler predigen, und o Verhängniß! gerade diese Bilder sind untergegangen bis auf eine kahle Ruine das eine, bis auf eine dürftige Kopie das andere.

Von diesen beiden Tafeln, gemalt zu Ehren der Jungfrau, ist es wieder die zweite, die Himmelfahrt, welche durch gleichmäßige Belebung aller Gestalten, durch musterhafte Raumvertheilung und klare Durchbildung aller Formen noch eine Stufe höher stand, — es muß geradezu das Meisterstück Dürer's in der Oelmalerei gewesen sein. Zu dieser Ueberzeugung führen uns nicht allein des Meisters Worte in seinen Briefen an Jakob Heller; wir haben noch ganz andere und untrügliche Zeugnisse von seiner Hand. Zu keinem seiner Bildwerke fertigte Dürer so gediegene Zeichnungen, wie zu diesem; ja kühn können wir es behaupten, daß wohl überhaupt niemals ein Meister so sorgfältig eingehende Studien zu einem Bilde gemacht hat. Jeder Kopf, jede Hand, jede Draperie wurde zuvor auf grau getünchtem Papier mit dem Pinsel nach der Natur entworfen und jedesmal mit einer

Sicherheit und Vollendung, daß man vergebens ihres Gleichen suchen wird. Aehnliche Vorarbeiten unternahm Dürer nur noch für die Hauptfiguren seiner Venetianischen Gemälde, in denen es galt, den Wettkampf mit den wälschen Meistern zu bestehen. Vergebens aber habe ich bisher die große Zahl der uns von Dürer überkommenen Zeichnungen in allen Sammlungen nach auch nur einem einzigen derartigen Studium für andere Hauptbilder, wie für die Marter der Zehntausend und das Allerheiligenbild, durchsucht.

Dürfte nach alledem an der hervorragenden Bedeutung des verbrannten Himmelfahrtbildes für die Geschichte Dürer's kaum zu zweifeln sein, so erscheint wohl die endliche Veröffentlichung seiner Komposition nach der Juvenel'schen Kopie gerechtfertigt. Daß eine solche nicht schon früher stattfand ist für Dürer's Namen beklagenswerth, zumal indeß bei ferner Stehenden der Irrthum Platz greifen konnte, als ob andere untergeordnete Arbeiten, z. B. die in E. Förster's Denkmalen der deutschen Kunst VI. III. S. 21 in gutem Glauben publicirte Himmelfahrt Mariä, irgend etwas mit der berühmten Tafel Dürer's gemein hätten.

Der bescheidene Holzschnitt, in dem das Mittelbild des Heller'schen Altares hier zum erstenmale bekannt gemacht wird, mag darum Freunden deutscher Kunst immerhin willkommen sein. Herr A. H. Cornill d'Orville verschaffte uns zu dessen Aufnahme die Bewilligung der Stadtbehörde von Frankfurt. Für die werkthätige Unterstützung, die er überdies dem Gegenstande widmete, sind wir ihm, wie auch dem Inspektor der Saalhofgalerie Herrn Bottinelli, zu freundlichem Danke verpflichtet.

Der erste Anblick des Bildes belehrt uns sogleich über die Verwandschaft der Komposition mit jener auf dem vorletzten Blatte des Marienlebens. Doch gehört dem Gemälde die Priorität vor dem Holzschnitt, denn der letztere stammt aus dem Jahre 1510 und entlehnt einzelne Motive, wie den rechts von der Mitte knieenden, von rückwärts gesehenen Apostel dem Bilde. Auch die allgemeine Anordnung ist im Ganzen beibehalten, wie dies ja bei der hergebrachten Auffassung des Gegenstandes nicht wohl anders möglich ist. Aber gerade die Verschiedenheiten innerhalb der Aehnlichkeit zwischen dem Holzschnitte und dem Gemälde sind höchst merkwürdig und beweisen, wie sehr sich Dürer von den abweichenden Anforderungen jedes Materiales und von den einem jeglichen innewohnenden Stilbedingungen Rechenschaft gab. Was dort für den häuslichen Holzschnitt basreliefartig zusammenrückt, um die gegebene Fläche bündig auszufüllen, tritt hier in voller Körperlichkeit weit und luftig auseinander. An die Stelle des gemüthlichen Grundtones im Holzschnitte, der etwas wie von himmlischer Vergeltung irdischer Prüfungen zu erzählen weiß, tritt im Gemälde die erhebende Offenbarung eines höchsten Triumphes. Vergleichen wir nur den Heiland des Holzschnittes, der tief gerührt, fast geziert sich zum Beschauer wendet, so recht eine gelungene Gebetbuchfigur, — und dagegen den Christus im Bilde, diese gewaltige Gestalt mit dem edlen scharfen Profil über Wolken und Cherubim trohnend, blos Knie und Schulter umflossen von dem unsagbar würdig gefalteten Purpurmantel, auf dem Haupte die dreifache Krone, — ist es nicht der Gottessohn, dem die Kraft gegeben war zum tiefsten Leiden, dem aber auch Gewalt gegeben ist fortan im Himmel und auf Erden?

Dem lebhaften Roth in der Gewandung Jesu hält das Gold und Gelbbraun der ehrwürdigen Greisengestalt Gott Vaters die Wage; dazwischen die Jungfrau ganz in tiefes Blau und leichte weiße Schleier gekleidet, ringsum die Glorie buntgeflügelter Engelskinder. Darunter dehnt sich der weite Raum mit Luft, Wasser und Bergen, inmitten ein Dörfchen und schlanke Baumgruppen, eine jener duftigen Fernen, in die wir Dürer so gern folgen — und dort steht er selbst in grauer rothverbrämter Schaube, stolz hinweisend auf die von ihm gehaltene Tafel, welche verkünden soll, daß er „Albrecht Dürer ein Deutscher" im Jahre 1509 nach dem Gebären der Jungfrau dies gemacht habe.

Die kreisförmig um das Grab angeordnete Gruppe der Apostel ist zwar maßvoll, doch von den mannigfachsten Stimmungen bewegt. Die Gewänder der vier vorderen, zumeist sichtbaren Apostelgestalten zeigen einen Faltenwurf, der mächtig wirkt und ungleich gediegener



Die Himmelfahrt Mariä. Nach der Juvenel'schen Kopie des Dürer'schen Originals im Saalhof zu Frankfurt a. M.

durchgebildet ist, als unsere Abbildung vermuthen läßt. Dabei ordnen sich ihre Farben in großen Massen und kräftigen Gegensätzen um den in Weiß gekleideten Johannes, der suchend über das Grab gebeugt ist. Der erste links knieende Mann mit einem Kopfe, ähnlich dem S. Markus der vier Apostel, in grünem Mantel auf rothem Untergewand,



Apostelkopf von Dürer

in der Albertina zu Wien, gez. von Jos. Schönbrunner, Clair-obscur-Holzschnitt von F. W. Bader in Wien.

Zeitschr. f. bild. Kunst. 1871. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

der zweite neben ihm stehende in Blaugrau, der dritte von rückwärts gesehene mit orangefarbenem Mantel über dem blauen Kleide, der äußerste zur Rechten knieende in Roth und Violett — so weit uns das Kolorit an der Juvenel'schen Kopie erhalten ist.

Mehr aber als auf diese Nachbildung gründet sich unser Urtheil über Dürer's Himmelfahrtbild auf die erwähnten uns heute noch erhaltenen Studien des Meisters. Dieselben sind durchweg auf eine graue, grüne oder bläuliche Deckfarbe mit dem bloßen Pinsel in Tusche ausgeführt und dann weiß aufgehöht. Obwohl ganz zeichnend behandelt, machen sie doch den Eindruck vollkommener Körperlichkeit und befinden sich unter denselben die herrlichsten Studien, die von Dürer aufzuweisen sind. Die Grundirung scheint ursprünglich überall grau gewesen zu sein; namentlich die grüne Färbung mit dem violetten mehlthauartigen Anfluge dürfte in einer chemischen Zersetzung, einem Auswachsen der Leimfarbe ihre Ursache haben. Mit Bezugnahme auf unsere Abbildung wollen wir die uns bekannten Studien zu dem Bilde aufzählen; ein guter Theil des Gemäldes läßt sich mittels derselben zusammensetzen und gewissermaßen herstellen. Was dazu fehlt, ist zuversichtlich bloß als verloren gegangen oder noch nicht entdeckt vorauszusetzen:

1. Der Oberkörper Christi mit Arm und Draperie, doch mit dem abweichenden Kopfe des Modells; in der Kunsthalle zu Bremen.

2. Die Draperie seines Schooßes mit dem nackten Beine; in der Zeichnungensammlung des Louvre zu Paris, F. Reiset's Katalog Nr. 497.

3. Die beiden Hände Gott Vaters, die rechte, wie sie die Krone hält, die linke mit der Weltkugel; gleichfalls in Bremen.

4. Die Draperie der Kniee von Gott Vater; in der Albertina zu Wien.

5. Die ganze Figur Dürer's in der Sammlung Alex. Posonyi's Nr. 321 des Katalogs; jetzt bei H. Hullot in Paris.

6. Der aufblickende Apostelkopf, von links der zweite gegen rückwärts; ebendaselbst Nr. 318.

7. Der herabblickende Kopf zu äußerst links; in der Albertina zu Wien; lithogr. von Krammer. Hierzu unsere Abbildung in Cairobscur*).

8. Kopf des links von der Mitte stehenden, vom Rücken gesehenen Apostels; Sammlung Posonyi-Hullot Nr. 319.

9. Die linke Hand des links von der Mitte knieenden, vom Beschauer abgekehrten Apostels sammt Aermel; in der Albertina.

---

*) Dieser Apostelkopf ist in verkleinertem Maßstabe unserem Aufsatze beigefügt. Er mag als Beispiel für die Art der Vollendung aller übrigen, oben aufgezählten Studien gelten und diene auch zur Rechtfertigung unseres hochgegriffenen Urtheils. Besonderen Nachdruck möchten wir zugleich auf die Art der Reproduktion legen in einer Technik, deren Mittel noch nicht genügend ausgebeutet zu sein scheinen. Das Helldunkel oder Clairobscur ist bloß mittels zweier Holzstöcke im Atelier des Herrn F. W. Bader zu Wien hergestellt. Durch Vermehrung und verschiedenartige Behandlung der Stöcke läßt sich bei der heutigen Vollkommenheit der Holzschneidekunst ein ungemeiner Reichthum an Wirkungen entfalten. Die Präcision der Ausführung, die Gefügigkeit und Unverwüstlichkeit des Materiales, der trockene Druck und dergl. mehr, verleihen dieser älteren Kunsttechnik beachtenswerthe Vorzüge vor der jetzt viel beliebten, aber immer etwas rohen Chromolithographie. Der Holzschnitt wird vom Zufall und vom Materiale weit weniger beherrscht, als der Steindruck. Die Freiheit der Hand reicht weiter in das Verfahren hinein, und wenn auf irgend einem Wege, so wäre auf diesem zu einer höhere künstlerische Ansprüche befriedigenden farbigen Reproduktionsweise zu gelangen. Eine solche ist für unsere wieder mehr farbenfrohe Zeit nicht nur ein Bedürfniß, sie wäre zugleich eine willkommene Stütze der reproducirenden Kunst überhaupt, da die photographischen Industriezweige ihr auf das Gebiet der Farbenvertheilung gar nicht folgen können. Wir freuen uns noch beifügen zu dürfen, daß Bader eben auch an der Durchbildung dieser weiteren Stufe der Helldunkeltechnik arbeitet, und daß wir in nicht zu ferner Zeit auf sehr gelungene Proben von chromoxylographischem Druck werden hinweisen können. Anm. d. Verfassers.

10. Die Fußsohlen desselben, die nach Van Mander so sehr bewundert wurden, und auch im Holzschnitte des Marienlebens wiederkehren; bei Alfred Ritter von Franck in Graz.

11. Der Kopf des rechts neben jenem Knieenden; in der Albertina; lithogr. von J. Kriehuber. Eine täuschende Kopie davon im Kupferstichkabinet zu Dresden.

12. Die gefalteten Hände eben desselben; in der Albertina.

13. Die Draperie seines Mantels, sammt den Aermeln, dazu der über das Knie geschlagene Zipfel des Mantels; ebendaselbst.

14. Der über den Betenden herausragende, nach abwärts gewandte Kopf; ebendaselbst; in Kupfer gestochen von Egidius Sadeler, lithogr. von F. Krammer.

15. Die aufwärts deutende Hand desselben Apostels; ebendaselbst.

16. Endlich scheint hierher wohl auch ein emporblickender Kopf in der Payne Knight Collection, jetzt im Britischen Museum, Waagen, Treasures of art, I, S. 234 zu gehören.

Alle diese Zeichnungen stammen aus dem Jahre 1508, die Mehrzahl derselben trägt auch diese Zahl mit dem Monogramm. Die obige Nachweisung wird Jedermann in den Stand setzen, sich ein Urtheil über den Werth des verbrannten Gemäldes zu bilden und sich zu überzeugen, ob hier in dieser Hinsicht zu viel behauptet wurde. Einige der genannten Zeichnungen, zumal die der Albertina, wurden neuerlich auch photographisch reproducirt.

Da wir einmal daran sind, alle Ueberreste des Himmelfahrtbildes zusammenzustellen, so müssen wir schließlich auch einer Benützung desselben erwähnen, die als eine theilweise Kopie anzusehen ist. Es ist dieß die Darstellung der Herabkunft des heiligen Geistes am Pfingstfeste von dem Nürnberger Maler Johann Vischer in der Galerie von Schleißheim. Auf dem großen Gemälde erscheinen die berühmten vier Apostel in eine Gruppe vereinigt mit anderen, die auch gleich auf den ersten Blick an Dürer erinnern. Dieß erklärt sich dadurch, daß darunter sieben Köpfe und die ganze Figur des links von der Mitte abgewandt dastehenden Apostels ohne Weiteres aus dem Himmelfahrtbilde in die Komposition aufgenommen wurden — das sprechende Denkmal einer gedankenarmen, stumpfgewordenen Epoche der deutschen Malerei.

Moriz Thausing.



Die deutschen Dombaumeister in Prag und Mailand.

Von Fr. W. Unger.

Die Dome zu Prag und zu Mailand, zwei jener berühmten Schöpfungen der gothischen Baukunst, welche das Mittelalter unbekümmert um die Zulänglichkeit seiner Hülfsmittel in's Werk setzte und die dann Jahrhunderte lang unvollendet liegen blieben, sind in den Kunstgeschichten bisher in eine Verbindung gebracht, die auf einer vermeintlich sicheren Deutung von Urkunden beruhte, aber in der Beschaffenheit der Bauten keine Bestätigung fand. Der Dom zu Prag, die Kathedrale des heil. Veit, wurde nämlich durch König Johann von Böhmen und seinen Sohn Karl IV. 1344 neu gegründet, und, so weit er jetzt steht, abgesehen von den später aufgeführten Thürmen, 1385 vollendet. Ein Jahr später, 1386, begann der Bau des Mailänder Doms. Den Bau Karl's IV. leiteten nach einander zwei Meister, die der Kaiser von seinen Reisen mitbrachte, Matthias von Arras, den er 1344 von Avignon kommen ließ und der 1352 starb, und Petrus von Schwäbisch Gmünd, der nach einer kurzen Zwischenzeit, in welcher der Bau ohne Leitung eines tüchtigen Meisters fortgesetzt wurde, 1356 aus Gmünd nach Prag kam, da er dem Kaiser wahrscheinlich auf dessen Reise nach Constanz empfohlen wurde. Tomek's Meinung, daß er schon 1353 nach Prag gekommen sei, stützt sich auf die unrichtige Lesart in Hanka's Publikationen der weiterhin zu erwähnenden Inschrift, und der fehlerhafte Bau an der Südseite des Chors bekundet die meisterlose Bauperiode zwischen dem Tode des ersten und der Ankunft des zweiten Meisters. An dem Dom zu Mailand aber ist ein Heinrich von Gmünd beschäftigt gewesen, und die gewöhnliche Darstellung läßt sogar von demselben den Plan dieses glänzendsten aller gothischen Bauwerke herrühren.

Eine Eigenthümlichkeit des Prager Doms, die nirgend ihres Gleichen hat, ist die Galerie der Bildnisse auf dem Triforium. Hier sind an den Pfeilern 21 bemalte Relief-Büsten von Personen, welche irgendwie bei dem Dombau betheiligt waren, angebracht. Es sind Mitglieder der königlichen Familie von König Johann bis auf Wenzel IV. und seine erste Gemahlin Johanna von Baden, ferner die drei ersten Erzbischöfe von Prag, die fünf ersten Baudirektoren und die zwei ersten Dombaumeister. Bei jeder Büste ist in einer, mit Harzfarbe auf Stein gemalten, lateinischen Inschrift über die Persönlichkeit Nachricht gegeben. Die Inschriften bei den Büsten der beiden Dombaumeister sind die Hauptquelle für deren Geschichte. Außerdem ist 1397 eine ausführliche Gedenktafel aufgestellt, welche die Baugeschichte erzählt*).

Jene beiden Inschriften bei den Büsten der Dombaumeister waren früher nur durch einen fehlerhaften Abdruck bei Pelzel (Karl IV., S. 533) und danach bei Fiorillo (Gesch. d. zeichn. Künste in Deutschland I, 124) bekannt und durch Uebertünchung der Prüfung entzogen. Prof. Bernh. Grueber hat sie wieder bloßgelegt und in den Mittheilungen der

*) Abgedruckt bei Grueber, die Kathedrale des heil. Veit und die Kunstthätigkeit Kaiser Karl IV. Separat-Abdruck aus den technischen Blättern. Prag 1869. S. 56, 57.

k. k. Central-Commission II, 185 (danach auch im Organ für christl. Kunst 1857, S. 172), wie in der Schrift: die Kathedrale des heil. Veit zu Prag, S. 9 und 11, diplomatisch genau veröffentlicht. Hiernach erhalten wir über den zweiten Dombaumeister folgende Auskunft:

Petrus Henrici Arleri de Polonia (bei Pelzel: Bolonia) magistri de Gemunden in Suevia, secundus magister hujus fabrice, quem imperator Karolus IV. adduxit de dicta civitate et fecit eum magistrum hujus ecclesie, et tunc fuerat annorum XXIII et incepit rege (regere?) anno dmi MCCCLVI et perfecit chorum istum anno dmi MCCCLXXXVI, quo anno incepit sedilia chori illius, et infra tempus prescriptum etiam suscepit et perfecit chorum omnium sanctorum, et rexit pontem Multavie, et incepit a fundo chorum in Colonya circa Albeam (Kolin an der Elbe).

Hiernach nahm man an, Peter Arler sei der Sohn eines Heinrich Arler von Schwäbisch Gmünd; letzterer habe in seiner Heimath die Hauptkirche 1351 erbaut*), da eine Inschrift in derselben einen Heinrich als Baumeister nennt, und dieser sei auch derselbe Heinrich von Gmünd, dem der Plan des Mailänder Domes zugeschrieben wurde. Von Mailand durch die Eifersucht der Italiener vertrieben, habe er in Bologna an dem Bau von S. Petronio gearbeitet, und darauf beziehe sich das: de Polonia (Bolonia) in obiger Inschrift. Von dort sei dessen Sohn Peter nach Prag berufen worden. Man ließ dabei unbeachtet, daß, wie wir weiterhin sehen werden, schon die Chronologie mit diesen Behauptungen im Widerspruche steht. Nun zog aber Prof. W. W. Tomek in Prag im Jahre 1847 Aufzeichnungen des Gerichtsbuches des Hradschin (liber judiciorum bannitorum civitatis Hradczanensis), das von 1350 bis 1395 reicht, an's Licht, die F. Mikowec von ihm erhielt und in der bömischen Zeitschrift Kwěty (1847, Nr. 32, 33) veröffentlichte. In diesen wird der Dombaumeister Petrus de Gmynda mehrfach erwähnt, aber niemals mit dem Zusatz: Heinrici Arleri. Dagegen heißt er Lathomus (Steinmetz) oder auch: dictus Parlerz, Parlerius, Perlerius. Auch sein Bruder Michael wird so genannt, und eben so heißen seine Söhne Wenzeslaus und Johann bald Lathomus, bald Parlerz, während ein dritter Sohn, Nicolaus, der ein Geistlicher war, nie diesen Titel führt**). Dazu kommt noch, daß Peter von Gmünd in zwei Inschriften der ebenfalls von ihm erbauten Bartholomäuskirche zu Kolin oder Collin in Böhmen auch nicht mit dem Zusatze: Heinrici Arleri aufgeführt ist. Von der lateinischen Inschrift kann man noch lesen: Petr. de G—dia lapicidari—. Nicht zu erklären ist die böhmische Inschrift, die aber später restaurirt zu sein scheint. Hier wird er genannt Petrus z Brandye. Man könnte dabei an die polnische Herkunft des Arler denken, doch ist ein polnischer Ort dieses Namens nicht bekannt. Freilich findet sich der Ortsname Brand mehrfach im Nordosten von Deutschland, also in der Nähe von Polen. Vielleicht ist aber auch z Brandye nur bei einer Auffrischung verschrieben, anstatt z Gmundye. Auch die Gedenktafel von 1396 im Prager Dom nennt den zweiten Dombaumeister nur Petrus de Gemund magister fabricae pragensis. Aus dem Allen wurde nun geschlossen, daß die Familie des Petrus von Gmünd den Namen Parler (böhmisch Parlerz) geführt habe, und daß der Zusatz Arleri in der Prager Inschrift durch Mißverständniß entstanden sei, indem vielleicht der Schreiber, der böhmischen Sprache unkundig, die Form Parlerz für den Genitiv gehalten und das P als Abkürzung von Petrus behandelt habe.

*) So Merz im Kunstblatt, 1845, S. 351.

**) Tomek im Kalender des Prager Dombau-Vereins für 1862. Jahrg. 2. Prag. S. 48. Springer im Kunstblatt 1854. S. 381.



Es bedarf kaum der Erinnerung, daß der Parler, Parlirer, heutiges Tages Polir, Maurerpolir genannt, Vertreter des Meisters ist, und in den Bauhütten den Rang nach dem Meister hatte, wie der Apellcerder in Holland und der Aparejador in Spanien. Peter war also in der Bauhütte nicht Meister, sondern wurde nur vom Kaiser zum Meister des Dombaues eingesetzt, wie das auch sonst mit bloßen Parlern geschah.

Grueber, dem die Widersprüche in der Chronologie nicht entgingen, giebt in seiner neuesten Schrift, S. 12, über Heinrich von Gmünd Folgendes an:

„Heinrich Arler, von den Italienern Enrico di Gamudia (auch Gamodia) genannt, war in keinem Falle Vater des Peter, wie obige Inschrift anzudeuten scheint, sondern ein älterer Bruder, eher jedoch Verwandter, welcher im Jahre 1351 die Kreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd zu bauen begann, später nach Italien übersiedelte und 1386 den Bau des nach seinen Plänen gegründeten Domes zu Mailand leitete. Heinrich spielte eine große Rolle am Hofe der Visconti, wurde aber vielfach angefeindet und zuletzt von der Bauleitung verdrängt, worauf er sich in Bologna niederließ und dort, wie auch in Mailand und Pavia, mehrere Paläste ausführte. Die Anlage des Mailänder Domes legt ein glänzendes Zeugniß von der Begabung des Meisters Heinrich ab, welcher unter den Baukünstlern des 14. Jahrhunderts im höchsten Ansehen stand und ebenfalls bis gegen 1400 thätig war. Etwas älter als Peter, dürfte der Altersunterschied nicht mehr als etwa sechs Jahre betragen haben; die Ursache aber, weshalb die Inschrift den Meister Heinrich anführt, ist keine andere, als der ausgebreitete Ruhm, welchen sich derselbe errungen hatte. Peter rühmte sich aus dessen Schule hervorgegangen zu sein. Der erste Satz sollte wahrscheinlich lauten: Petrus Henrici Parleri de Bologna alumnus, welcher Wortstellung die Thatsache entspricht, daß Heinrich um selbe Zeit, als die Schrift geschrieben wurde, in Bologna lebte. Mit Polen stehen die beiden der rheinischen Schule angehörenden Künstler nicht in entferntester Berührung.“ Alles dieses ist nun aber lediglich ein System von Hypothesen, das mit nichts begründet werden kann. Zunächst kommt es darauf an, zu untersuchen, was wirklich aus jener Inschrift gefolgert werden kann, und aus diesem Grunde haben wir vor Allem die Glaubwürdigkeit derselben zu prüfen. Diese wird nun allerdings nicht anzufechten sein. Verfaßt ist die Inschrift wahrscheinlich noch zu Lebzeiten des Peter von Gmünd, da sein Tod nicht in derselben erwähnt wird, wie der des ersten Dombaumeisters, Matthias von Arras, in der ähnlichen und nicht viel ältern Inschrift neben der Büste jenes Meisters. Grueber setzt die Inschrift um 1380, was aber etwas zu früh ist, da das Jahr 1386 darin vorkommt. Sie wird also um 1390 anzusetzen sein. Der Verfasser derselben mußte mithin noch die Verhältnisse genau kennen, oder konnte sie wenigstens ohne Schwierigkeit erkunden. Eine andre Frage ist aber, ob nicht bei etwaigen Auffrischungen Veränderungen mit dem Texte derselben vorgenommen sind. Man hält dies für wahrscheinlich, und Grueber führt namentlich angebliche Fehler in der andern Inschrift bei der Büste des Matthias von Arras an, die seiner Meinung nach erst in viel späterer Zeit hinein gekommen sein könnten. Daß in derselben die Jahrszahl MCCCXLII steht, was heißen müßte: 1344, kommt nicht in Betracht, da es sich aus dem Verwischen des letzten II erklärt. Dagegen nimmt er Anstoß an den Worten: Mathias natus de Arras civitate Francie, indem er S. 9, Note * bemerkt: Das uralt vlämische Artrecht (Atrebatae) kam erst 1640 an Frankreich und der Name Arras war in jener Zeit, als die Inschriften verfaßt wurden, nicht gebräuchlich, am wenigsten in einer lateinischen Urkunde. Beides ist jedoch nicht richtig. Die Grafschaft Artois, in welcher Arras liegt, wurde allerdings zu Frankreich gerechnet. Sie war im Besitz der Herzöge von Flandern, und kam 1384 durch die Erbtochter des Herzogs Ludwig III., die sich mit Philipp dem Kühnen vermählte, an Burgund. Dieser war

ein Sohn Königs Johann von Frankreich und hatte 1363 von seinem Vater das Herzogthum Burgund zu Lehn erhalten. Daß ferner der französische Name Arras nicht erst 1640 gebräuchlich geworden ist, kann man aus W. Müller's mittelhochdeutschem Wörterbuche I, 62 sehen. Schon im Nibelungenliede, V. 1763, werden Kolter von Arraz, im Parzival 588, 20 Schürbrannt von Arraze erwähnt. Die Anwendung dieses Namens in einer Inschrift, wie die fragliche, die in Deutschland verfaßt ist, hat demnach nichts Auffallendes.

Von dieser Seite ist also gegen die Richtigkeit der beiden Inschriften nichts einzuwenden, und es ist nicht zulässig, die Vermuthung eines Irrthums auf eine Hypothese zu stützen, welche man aus der Voraussetzung desselben Irrthums ableitet.

Es bleibt also dabei, der zweite Dombaumeister von Prag hieß Petrus Henrici Arleri de Polonia, magistri de Gemunden. Dies heißt nach mittelalterlicher, ganz allgemeiner Schreibweise nichts Anderes, als: Petrus, Sohn des Henricus, des Sohnes des Arlerus von Polen, der (nämlich Henricus) Meister von Schwäbisch Gemünd war. Daß sonst derselbe Dombaumeister nur schlechtweg Peter von Gmünd heißt, ist kein Widerspruch, denn es ist ganz gewöhnlich, daß namentlich Inschriften in dieser Weise den Namen des Vaters und Großvaters, ja einer langen Reihe von Vorfahren dem eigenen Namen hinzufügen, während andre Urkunden dieselben weglassen. Zu der Annahme, daß Arleri für Parleri stehe, ist gar kein Grund. Letzteres würde sogar nicht einmal einen rechten Sinn geben. Denn wenn Petrus als Parlirer bezeichnet werden sollte, so müßte es Parlerus heißen. So aber kann es nur auf Henrici bezogen werden, und Heinrich war nicht mehr Parlirer, wenn er es schon zur Meisterwürde gebracht hatte, was die Inschrift ausdrücklich hinzufügt. Arlerus kann also nur der Name des Großvaters des Petrus sein. Dagegen ist es kein Familienname, dergleichen überhaupt damals in bürgerlichen Familien und namentlich bei zünftigen Handwerkern (und das waren diese Steinmetzen und Baumeister) noch kaum angetroffen werden. Dieser Arlerus nun stammte aus Polen, sein Sohn Heinrich aber war Steinmetzmeister in Gmünd. Hierin einen Irrthum zu vermuthen, bemerkt schon Tomak mit vollem Recht, hat man abermals keinen Grund, so lange dagegen kein widersprechendes Zeugniß, sondern nur der sonderbare Zweifel vorgebracht wird, ob ein damaliger Künstler in Polen geboren sein konnte. Man sagt nun freilich, daß Heinrich später in Bologna gearbeitet habe, was dem Verfasser der Inschrift bekannt gewesen sein möge. Allein hier liegt ein Cirkelschluß zum Grunde, da mit nichts erwiesen werden kann, daß je ein Heinrich von Gmünd in Bologna gearbeitet habe. Dazu kommt nun noch, daß Bologna nie Polonia oder Bolonia, sondern Bononia heißt, und selbst wenn man in einer in Deutschland verfaßten Inschrift einen solchen Fehler als möglich zulassen wollte, so würde die Inschrift dadurch ihre Deutlichkeit einbüßen, indem es ganz zweifelhaft wäre, ob die Civitas, aus der Karl IV. den Petrus mitbrachte, Bologna oder Gmünd war. Eine Konjektur, welche eine deutliche und nicht mißzuverstehende Inschrift zu einer undeutlichen macht, ist aber unter allen Umständen zu verwerfen.

Ich komme nun zu der wichtigern Frage: ist dieser Henricus Arleri der Erbauer der Kreuzkirche zu Schwäbisch Gmünd, und ist er der Erbauer des Doms von Mailand?

Ersteres ist möglich, aber nicht erweislich. Denn wenn sich auch Aehnlichkeiten zwischen schwäbischen Bauten und dem Dom von Prag finden, so sind diese hinlänglich erklärt, wenn wir wissen, daß Petrus der Sohn eines Meisters von Gmünd, ein Zögling der dortigen Bauhütte war. Aber deshalb seinem Vater einen bestimmten Bau dort zuzuschreiben, sind wir nicht berechtigt. Es steht aber nur durch Inschrift fest, daß die Kreuzkirche in Gmünd 1351, also fünf Jahre vor dem Dom in Prag, von einem Meister Namens Heinrich



begonnen ist. Petrus konnte den Riß derselben, wie Aehnliches so oft geschah, benutzen, wenn derselbe auch nicht gerade von seinem Vater hergerührt haben sollte.

Das zweite, daß nämlich Henricus Arleri de Gemunden dieselbe Person mit dem am Mailänder Dombau betheiligten Henricus de Gamodia sei, ist nicht allein eben so wenig erweislich, sondern geradezu unmöglich, da der Mailänder Dom erst 1386 gegründet wurde. Peter von Gmünd war 1356 23 Jahr alt, ist mithin 1333 geboren. Sein Vater müßte also spätestens etwa 1310 geboren sein. Er kam aber, wie wir sehen werden, auch nicht einmal 1386, sondern erst 1391 nach Mailand, und wäre also damals ein mindestens 81jähriger Greis gewesen, was undenkbar ist. Ja, im Jahre 1400, wo er mindestens 90 Jahr alt gewesen wäre, wird von seiner Zurückberufung gesprochen.

Grueber hält deshalb den Henricus Arleri oder Parleri nicht für den Vater, sondern für den Bruder oder einen andern Verwandten, in dem die Inschrift den Lehrer des Petrus habe ehren wollen. Eine solche Deutung der Worte „Petrus Henrici Parleri" ist aber ganz unzulässig. Was soll es überhaupt heißen, wenn Grueber sagt: Der erste Satz sollte wahrscheinlich lauten: Petrus Henrici Parleri de Bologna alumnus? Will er damit sagen: der Verfasser der Inschrift wollte so schreiben, aber hat nicht so geschrieben, oder aber: die Inschrift hat so gelautet, allein das alumnus ist bei einer Auffrischung ausgefallen? Die eine Konjektur ist so wenig zu rechtfertigen, wie die andere.

Wir sind also in keiner Weise befugt anzunehmen, daß zwischen dem zweiten Dombaumeister von Prag nnd dem bei dem Mailänder Dombau betheiligten Heinrich von Gmünd auch nur das entfernteste Verwandtschaftsverhältniß, überhaupt eine andere Beziehung stattfand, als die, daß beide von Gmünd kamen.

Aber die ganze Geschichte des Mailänder Heinrich von Gmünd, wie sie gewöhnlich erzählt und von Grueber wiederholt wird, ist ein System von unbegründeten und unhaltbaren Hypothesen. Es ist unrichtig, daß der Riß zu dem Mailänder Dom von Heinrich von Gmünd herrühre, und daß letzterer am Hofe der Visconti eine große Rolle gespielt habe. Sein Aufenthalt in Mailand begann erst, nachdem der Bau des Doms bereits weit vorgeschritten war, seine Thätigkeit war durch die Eifersucht der Italiener beschränkt, und er konnte sich nicht viel länger als ein Jahr in Mailand halten. Wir wissen nicht, daß er an irgend einem andern Bau dort Theil gehabt habe, und wir wissen eben so wenig, wohin er sich von Mailand aus begeben habe. Namentlich ist nichts darüber bekannt, ob er jemals in Pavia und Bologna gewesen sei.

(Schluß folgt).



Die Berliner akademische Ausstellung.

Mit Abbildungen.

II.

Das religiöse Genre macht sich — man darf getrost sagen: glücklicher Weise — nicht weiter bemerklich. Denn von Theodor Mintrop's großer allegorischer Zeichnung „Der Christbaum" vom Jahre 1856 braucht hier wohl nicht mehr die Rede zu sein; und außerdem gehörten alle einschlägigen Werke der bekannten süßlich-schwächlichen, charakterlosen Manier an, bis auf zwei. Der Auferstandene von G. Stever in seinem weißen Gewande und mit dem verzückten Blick nach oben bestrebte sich wenigstens, selbständig und der Aufgabe entsprechend zu sein. Die innere Entfremdung des Urhebers von seinem Gegenstande machte sich aber trotzdem fühlbar.

Noch mehr jedoch, in einer Weise, die sehr hart an das Komische streifte, war dies der Fall in dem Bilde von James Marshall in Weimar „Zur Dornenkrönung Christi." Ein Heldengedicht von einem poetischen Kammerdiener. In lebensgroßen Halbfiguren sieht man dargestellt, wie das Marterinstrument bereitet wird. Christus, ein ganz neuer rothköpfiger Typus mit einem sentimental süßlichen Gesicht, ein hellblaues (!) Band in den Haaren, steht dabei und sieht gemüthlich zu. Der Hohepriester, als schwachsinniger Alter charakterisirt, blickt ihn an und scheint ihn „kühl bis an's Herz hinan" mit der angenehmen Mittheilung zu trösten, daß er nicht mehr lange zu warten haben werde. Derselbe haut-goût wie in der Auffassung herrscht, wie schon aus dem Kopfschmuck Christi abzunehmen ist, in der Färbung, in der übrigens, abgesehen von einzelnem Verkünstelten, Ansprechendes geleistet ist.

Einige Zeichnungen von Wilhelm Steinhausen, namentlich seine Bibellesezeichen, von denen eines früher hier reproducirt worden ist, zeigten ein angenehmes Kompositionstalent; nur waren vereinzelt Führich'sche und andere Vorbilder auffallend deutlich wahrnehmbar.

Der immerhin erheblichste der angeführten religiösen Maler, Charles Verlat, hat sich auch als Bildnißmaler eingeführt; doppelt, und sehr ungleich. Für die klassische und urthümliche Natur und Persönlichkeit Friedrich Preller's, dessen Porträt er für das Museum in Weimar gefertigt hat, war es sehr am passenden Ort, sich der Weise der Frühzeit des XVI. Jahrh. zu erinnern, in markiger, abgeschlossen objektiver Weise, in durchweg gediegener Vollendung den Gedanken an die besten Meister zu erregen. Aber mit dem Bildniß der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar hat Verlat sich schwer vergriffen. Da das Bild für die Wartburg bestimmt ist, hat der Künstler es für nöthig gefunden, sich in eine Art von Stilgemeinschaft mit dem Raume zu setzen. Aber wenn Schwind in seinen trefflichen Wandgemälden die nöthige Uebereinstimmung durch monumentale Größe der Konception und schlichte Einfalt der ganzen Behandlung, Alles in Allem aber durch seinen eigenthümlichen und originellen Stil herzustellen beflissen war und vermochte, so stand vor Verlat's Geiste das Wahnbild einer noch kindlichen Kunst, deren Charakter in ihrer Ungeschicklichkeit und deren Größe nur in den Köpfen pedantischer Kunstgelehrten besteht, und verleitet durch den unverdienten Ruhm, den sein Landsmann Leys mit dem aufgewärmten „mittelalterlichen" Stil seiner Gemälde erworben, erachtete er es pikant, auch seinerseits einmal seine Geschicklichkeit in der konsequenten Nachahmung ehemaliger Ungeschicklichkeit zu beweisen; und so malte er unharmonisch, ohne Relief, ohne Glanz und ohne Leben in einer utopischen Manier, deren nächstes Analogon man etwa jenseits der Pourbus antreffen möchte. Er gab sich förmlich Mühe, alles recht hart, recht linkisch, recht un-

natürlich, aber in saubersster Vollendung zu malen, und nur da, wo er glaubte sich unbeobachtet gehen lassen zu können, wo aber gerade alle älteren Meister mit der rührendsten Gewissenhaftigkeit zu Werke gingen, bei dem Hindergrunde und dem Beiwerk, warf er den lästigen Zwang bei Seite und zeigte das wahre Gesicht eines modernen Farbenvirtuosen. Eine solche Unkenntniß der älteren Kunst ist gleich Nichtachtung derselben, und eine Adoptirung ihrer vermeinten Manier für eigene Zwecke ein Armuthszeugniß. Hoffentlich ergreift derjenige, der an dieser Stelle über die Thätigkeit von Henry Leys eingehend zu berichten hat, die Gelegenheit, dieser gedankenlos gefeierten Unkunst im Prinzip ihre gerechte Würdigung widerfahren zu lassen.

Das Porträt, das sonst in der Regel die Ausstellungen im Verein mit den Landschaften überschwemmt und durch eine erhebliche Anzahl beträchtlicher Werke sich im Totaleindruck bemerklich macht, trat diesmal gleich der Landschaft auffallend wenig hervor. Gustav Richter hatte kein eigentliches Bildniß hergegeben, sondern glänzte nur — aber außerordentlich — durch seine früher bereits eingehend gewürdigte Odaliske, die wir jetzt (in Heft III.) mit des Meisters freundlicher Bewilligung in einer Radirung von W. Unger vorzulegen im Stande gewesen sind, und die wir um so mehr für sich selbst reden lassen können, und durch einen neapolitanischen Fischerknaben, lebensgroßer Kopf mit gewaltigen leuchtenden Augen, dem vielfach, namentlich von Frauen, der Vorzug vor der Odaliske zugestanden wurde, ein Urtheil, dem wir uns bei voller Anerkennung für die Schönheiten auch dieses Werkes nicht anschließen können. An Reichthum und Abrundung des Gegenstandes (mit Bezug auf seine geistige Bedeutung zu sprechen) bleibt es hinter jenem zurück, und eine merklich kühlere Färbung verleiht ihm minderen Reiz. Ein höchst anmuthiges kleines ägyptisches Genrestückchen, Frau mit ihrem Kinde auf der Schulter, vertrat Richter auch nach dieser Richtung gut; dem gesellte sich überdies gegen den Schluß ein ägyptisches Lebensbild in Aquarell von ganz zauberhafter Schönheit: zwei Almeh's (Tänzerinnen), sich einem Vornehmen vor seinem Hause producirend. Ägyptische Instrumente werden in einem laubenartigen Raum des Hintergrundes gespielt. Mondenschein und das Licht einer Fackel kreuzen sich. Der tiefdunkle sternenklare Himmel wird über der Laube sichtbar. Im Anschluß an eine ältere Aquarellstudie ist dies Bild durch vielseitige künstlerische Ausgestaltung des Gegenstandes entstanden, und wenn es der Skizze an reizender Unmittelbarkeit nachsteht, so übertrifft es dieselbe durch jene Wohlangemessenheit und Harmonie aller Theile, die nie der zufälligen Realität eigen, sondern das Merkmal künstlerischer Komposition ist. Formen und Bewegungen sind von hoher Schönheit, die Farbe von blühender Kraft und Fülle, und das Ganze, namentlich auch die Aquarelltechnik, von einem Duft und einer Zartheit, die ganz unvergleichlich sind.

Wie gewöhnlich waren wieder sämmtliche besonders bedeutsamen Arbeiten im Porträtfach Frauenbildnisse. Daß das Hervorstechende an der Erscheinung malenswerther Frauen der Reiz ist, und daß das weibliche Kostüm unendlich mehr malerische Momente bietet als das männliche, scheint die Thatsache genügend zu erklären. Von Adalbert Begas war wohl das schönste eine „Studie", lebensgroße weibliche Idealfigur (Brustbild) mit blondem wallendem Haar, in malerischer Gewandung, die Hände auf eine Lyra gestützt, bei früherer Gelegenheit als „das deutsche Lied" ausgestellt und auch wohl hier schon erwähnt. So mißlich solche Personifikationen sein mögen, hier war dieselbe so gelungen, daß es unrecht war, die Bedeutung aufzugeben. Es liegt so etwas Hohes und doch individuell Antheil Erregendes in der Erscheinung, und ein solches All von Tönen und Empfindungen liegt als Möglichkeit in diesem unergründlichen Ausdruck, daß die malerische Darstellung des Liedcharakters schwerlich hätte glücklicher vollbracht werden können.

Das Vollendetste nächst diesem war ein reales Porträt, kleines weibliches Brustbild, welches mit einer wunderbaren Zurückhaltung, mit der verständnißvollsten Benutzung alter Vorbilder und mit einem bannenden Zauber gemalt war. Die Hängekommission hat das Publikum um dieses Bild gebracht; denn sie hatte die Geschicklichkeit gehabt, es unmittelbar über Richter's Odaliske zu hängen, deren Riesenkolorit dies äußerst fein intendirte Bild zur Schemenhaftigkeit herabdrückte. Wer das Bild nicht vom Künstlerverein her kannte, bemerkte es gar nicht. — In seinen größeren weiblichen Porträts scheint uns Begas Anderes jetzt zu wollen, als er mit seinen ersten Gemälden unter allgemeinem Beifall erstrebte, und bisher will es uns bedünken, als hätte er noch nicht gleiche Wirkungsmittel wieder gewonnen. Aus den warmen weichen Tonmassen strebt er heraus zu klaren glänzenden

Tönen, und wird dabei gelegentlich kühl, stellenweise selbst trocken. Dabei zeichnet er und ordnet er an wie vordem, wodurch ein gewisses Mißverhältniß entsteht. An seine ältere Manier erinnerte wieder ein vortreffliches männliches Brustbild, das auch ganz ausnahmsweise lebendig war.

Die beiden schönsten weiblichen Kniestücke haben Ernst Hildebrand und Bernhard Plockhorst ausgestellt. Jener verräth in der geschickten Anordnung des mäßigen Beiwerkes den gewiegten dekorativen Künstler, während er in der Ausführung mit Kraft, aber mit vollendeter Delikatesse zu Werke geht. Dem Porträt einer Verstorbenen jedoch mangelte sichtlich fühlbar der Eindruck der lebendigen Persönlichkeit, ein kleineres Porträt eines Knaben in ganzer Figur war anmuthig und frisch angeordnet, aber trübe und trocken in der Farbe, gar nicht in seinem Charakter. — Plockhorst's Porträt giebt eine vollendet vornehme Erscheinung, d. h. eine innerlich vornehme, von bewußt, aber einfach würdigem Auftreten und großer Schönheit, so charaktervoll und makellos gezeichnet und so in einem Guß gemalt, daß die Bewunderung überall, der Tadel nirgend eine Anknüpfung fand. Die Farbe, deren Handhabung dem Künstler während seines Aufenthaltes in Weimar auf räthselhafte Weise fast verloren gegangen und in einem jetzt gleichzeitig ausgestellten Knabenporträt in ganzer Figur ohne Ton und Einheit abstoßend war, findet sich hier wieder in einem undefinirbaren, schon in sich ganz vollendeten Zustande des Durchganges; sie ist ganz harmonisch, aber nur erst wenig von einem warmen Hauche angeweht. Es wird sicher nicht lange dauern, bis dem Künstler hier in Berlin die Schwingen zum höchsten Fluge wieder wachsen. Der Weimarer Boden war für ihn ungeeignet. Manche Bäume vertragen erwachsen das Verpflanzen nicht mehr.

Zwei vortreffliche Bildnisse rührten von Julius Schrader her. In einem Brustbilde des Bildhauers Albert Wolf war ihm der große Wurf gelungen, das geistige Wesen des Dargestellten im Momente der Spannung und Zusammenfassung zu bannen. Der Kopf sprühte Leben, und die durchweg meisterliche Behandlung, vorzugsweise auch in koloristischer Hinsicht, stand mit der geistvollen Auffassung auf gleicher Höhe. Ein weibliches Kniestück, in einer sehr hellen, doch nicht kühlen Harmonie gehalten, von vortrefflicher Karnation und einer bewundernswerthen Breite in der Malerei des Beiwerkes, die sich bequem den Hauptpointen, namentlich dem feinen und zarten Kopfe unterordnete, hätte vollendet sein können, wenn nicht die schlaff zusammenfallende Haltung der jugendlichen Figur ein zu schweres Gegengewicht gegen die erfreuliche Wirkung abgegeben hätte.

Die Spitzen des Bildnißfaches sind damit berührt. Es ist zunächst noch von zwei höchst interessanten Erscheinungen zu berichten. Ein Kasseler Künstler, H. Faust, der viel nach Rembrandt kopirt hat, ist auf eine so abstrakte Gestaltung eines modernen Damenporträts verfallen, daß nur die feinem großen Vorbilde abgelernte Feinfühligkeit für koloristische Effekte und Stimmungen ihn zu der glücklichen Lösung hindurchführen konnte, die wir sehen. Die Dame, in einem stumpfen schwarz seidenen Kleide mit einem schwarzen Fächer in der Hand, hebt sich von einem höchst pikant behandelten Goldgrunde ab. Der Fleischton ist ganz neutralisirt, in's Aschfarbene fast hinein; selbst ein weißer Spitzenkragen stimmt in die düstere Tonstimmung mit ein, nur ein rothes Tuch, das über den Arm gelegt ist, tritt mit einem energischen Farbenwerth, wiewohl auch sehr gedämpft, hervor. Der Eindruck des Ganzen war ein nicht nur durchaus harmonischer, sondern ein lebhaft anziehender. Diese Art, mit sanften, in's Stumpfe gebrochenen Farbenwerthen gegen Goldgrund zu operiren, und diesen selbst durch den Anschein einer Oxydation und ein geschicktes Licht- und Schattenspiel zu beleben, zu mildern und als Folie für ein im Princip doch realistisches Porträt verwendbar zu machen, ist entschieden originell und im Erfolge glücklich.

Ein andrer Künstler, Gustav Müller aus Coburg, z. Z. in Rom, der auf der letzten Pariser Weltausstellung als Römer mit ausgestellt hatte und durch sein Schönheitsgefühl und seine gluthvolle Farbe sich in seiner Abtheilung sehr auszeichnete, theilte ein Damenportrait in Lebensgröße und in ganzer Figur mit, das in malerischer Hinsicht von außerordentlichem Effekt war, und zwar ohne jede Aufwendung drastischer Mittel. Aber von Leben, von Natürlichkeit war auch nicht eine Spur in dem ganzen Bilde. Man war versucht, an ein Wachsfigurenkabinet zu denken. Alle Individualität war aufgegeben. Ein merkwürdiges Exempel von dem geisttödtenden Einfluß der einseitig kultivirten Technik.

Von den guten und selbst recht guten Portraits der Ausstellung, über die sich aber weiter



nichts Besonderes aussagen läßt, sollen nur noch einige erwähnt werden. Eduard Bendemann war mit einem Kniestück des Violinvirtuosen Joachim leider zu sehr in's Grobe gerathen. Otto Kreyher in Breslau wußte für ein Porträt Karl's von Holtei durch Geist und Leben in der Auffassung zu interessiren, obwohl die Farbe zum Theil trocken, Manches selbst hart war. Clara Denicke gab einige recht tüchtig gemalte Bildnisse, leider auch ein sogenanntes „Gedächtnißbild" eines adeligen Herren und seiner Gattin, die Figuren zu beiden Seiten eines Kreuzes postirt, namentlich die Frau im unangenehmsten Ausdruck ostensibler Frömmigkeit. Wenn es der Künstlerin schon unmöglich war, sich der Verpflichtung so etwas zu malen zu entziehen, so hätte sie sich doch der öffentlichen Schaustellung widersetzen müssen. Wenn man als anständiger Schriftsteller einmal für einen guten Freund eine Reclame abfaßt, so setzt man doch seinen Namen nicht darunter. — Auch mehrere andre Damen waren achtbar im Porträtfach vertreten, wie Blanca von Hagen, Louise Pfeiffer und Helene Richter. Einige Bildnisse von Gustav Gräf ragten durch lebendige Auffassung und elegante, anmuthige Behandlung hervor. Julius Grün war wie gewöhnlich ungleich, in einem großen Damenporträt in ganzer Figur fast vorzüglich zu nennen. — Oskar Begas verfehlt meist das anziehend Charakteristische in seinen Personen und verbeißt sich in unangenehme Zufälligkeiten des momentanen Ausdrucks, so namentlich in einem (mit Ausnahme des Kopfes auch keineswegs glänzend gemalten) Brustbilde des Kronprinzen. Des Letzteren berühmter Generalstabschef von Blumenthal war unter der Hand C. Bewer's bei Weitem besser gefahren. — Ein paar als Bilder namentlich recht geschickte Knabenporträts in ganzer Figur wurden bemerkt von E. Anders und Paul Bülow; das erstere allerdings von nicht angenehmem Ausdruck. Der Letztgenannte hatte auch ein wirklich sehr gutes und vortheilhaft aufgefaßtes lebensgroßes Kniestück der Königinwittwe ausgestellt. Gottlieb Biermann — in einem Herrenporträt sehr glücklich, — Emil Bublitz und Adolph Burger müssen endlich wenigstens noch genannt werden.

Ferdinand Schauß, von dem wir überhaupt seit längerer Zeit nichts Erhebliches zu sehen bekommen haben, würde um zweier Kinderporträts willen kaum bemerkt worden sein, da er aber zu den vom Minister ungeschickter, aber für diesen natürlich nicht unbegreiflicher Weise zu Märtyrern des Glaubens an Natur und Schönheit sowie an Anstand und Gesittung Gemachten gehörte, so bekam wenigstens seine „Kalisto" noch in zwölfter Stunde einiges Relief. Ein ziemlich unverständliches und höchst ungefährliches Machwerk. Ein nur durch Pfeil und Bogen in Verbindung mit der waldigen Umgebung und der mythologischen Nacktheit nothdürftig im Allgemeinen als Nymphe der Artemis charakterisirtes weibliches Wesen liegt am Boden, dem Beschauer die Rückseite zuwendend. Möglicherweise schläft die Gestalt. Ein Windhund, der ihr zu Häupten steht, beschnuppert sie. Das ganze ist sehr flau und matt, die Figur — selbst nur als Aktstudie — mäßig.

Ungleich bedeutender sind die beiden anderen Gemälde, über die sich das Strafgericht des sittenstrengen Chefs der Kunstverwaltung entladen hat. Adalbert Begas hat schon früher mehrere mythologische Bilder, immer aus dem Kreise von Amor und Psyche, gemalt. Dieselben zeichneten sich eminent aus durch Schönheit der Formen, Energie des Ausdrucks und der Bewegungen, phantastisch reiche landschaftliche Scenerie und ganz ungewöhnlich wohlige Farbenstimmung. Wir müßten lügen, wenn wir sagen sollten, daß wir das gegenwärtig in Rede stehende Bild — Amor findet Psyche ohnmächtig durch den Dampf aus der unvorsichtig geöffneten Büchse der Proserpina — den früheren vollkommen ebenbürtig hielten. An Tiefe und Lebhaftigkeit der Empfindung steht es zurück, die Lage der hingesunkenen Psyche hat etwas Gezwungenes und doch nicht einmal Pikantes, die Farbe ist stellenweise kühler, Einzelnes in der Komposition ist nicht ganz klar; trotzdem hat das Bild noch sehr viele Vorzüge und große Anziehungskraft. Es zeugt von Frische und poetischem Schwunge der Einbildungskraft, jetzt leider seltenen Eigenschaften, deren jedoch keine Gattung der Malerei dringender als gerade diese bedarf, und entschieden löblichem Ernst der Gesinnung. Wenn dem Künstler die gleiche sittliche Eigenschaft nicht im erforderlichen Maße entgegen gebracht wird, so ist es nicht sein Fehler, sondern Schade für den, dessen Kapacität für das Verständniß einer solchen Schöpfung nicht zulangt.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem dritten verpönten Bilde, das nun vollends keiner Reclame bedurft hätte. Hermann Schlösser, seit längerer Zeit in Rom, debutirte vor mehreren Jahren,



kurz nachdem er die „ewige Stadt“ betreten, bei uns in etwas himmelstürmerischer Weise, indem ihm die Antike und die Venezianer und noch einiges Andere zu einem ziemlich buntscheckigen und abgeschmackten Ideal zusammengelaufen waren. Er stellte ein paar allegorisch-realistisch-mythologisch-historische sehr große Bilder aus, die zweierlei unwidersprechlich klar machten, einmal daß ihr Urheber sich augenblicklich mit seinen ästhetischen Grundbegriffen in vollster Verwirrung befand, und zweitens, daß ein namhaftes Talent, zu nicht zu unterschätzender Fertigkeit ausgebildet, in ihm stecke. Er war augenscheinlich Italienkrank, ein pathologischer Zustand, der, je gewaltsamer er auftritt, um so eher eine Abklärung und durch diese hindurch eine Bereicherung eines von Hause aus tüchtigen Künstlergeistes erhoffen läßt. Das gegenwärtige Bild, Venus aus dem Meere geboren, zeigt, daß Schlösser diesen Läuterungsprozeß ganz normal durchgemacht hat. Er ist vielleicht schon wieder fast zu akademisch in Form und Farbe geworden. Indessen tritt uns dieses Bild als eine in sich vollkommen einheitliche Schöpfung entgegen. Die jugendlich schöne Gestalt der schaumgeborenen Göttin schwebt anmuthig und reizend aus den Wogen empor, während ein munteres Völkchen von Meergottheiten das Wasser und eine Schaar von Amorinen flatternd die Luft erfüllt. Einige barocke Einzelheiten in Verkürzungen und in der Derbheit namentlich männlicher Formen vermögen den guten Totaleffekt nicht wesentlich zu beeinträchtigen. Dagegen gewinnt je länger je mehr die schöne und feste Zeichnung, die Frische der Belebung, der nicht streng symmetrische, aber geschickt abgewogene Bau der Komposition und die große Decenz in der ganzen Haltung und namentlich in der Darstellung des Nackten; so daß es offenbar mehr mitleidswerth als ärgerlich ist, wenn jemand aus dem Grunde seines Innern Gemeinheit in dies Bild hineinzusehen vermag. Die Farbe ist etwas strenge und spröde, ohne Glanz und Frische, und bewegt sich theilweise in konventionellen Frescotönen. Daß die Akademie den Muth gehabt hat, nach den bekannten Vorkommnissen für Schlösser eine Medaille zu beantragen, also demonstrativ im Namen der reinen Kunst gegen unsauberen und leider mächtigen Zelotismus zu protestiren, ist in hohem Grade anerkennenswerth. Der Vortheil eines solchen Protestes drängt die Frage vollkommen in den Hintergrund, ob es nicht vielleicht an sich der Prämiirung würdigere Kunstwerke auf der Ausstellung gegeben habe, eine Frage, die übrigens zum wenigsten nicht sogleich mit ja zu beantworten sein möchte.

Hieran reihen sich wohl am natürlichsten noch einige Nacktheiten auf der Ausstellung, die durch ihre unscheinbareren Plätze der Aufmerksamkeit des Ministers und der öffentlichen Stäupung ententgangen sind. Otto Knigge hatte eine Allegorie, „der Morgenthau“, ausgestellt, stehende weibliche Figur, die die Perlen des Geschmeides aus ihren Haaren löst und sie durch Genien über die Pflanzen der Erde ausstreuen läßt. Die schlanke und zarte Gestalt war gleichwohl von einer reichlichen Fülle der Formen und in Folge der eigenthümlichen Karnation von einer Weichheit, ja Weichlichkeit derselben, daß man das Gefühl hatte, jede leiseste Berührung dieser Glieder müßte einen blauen Fleck zurücklassen. Abgesehen von dieser marklosen Zerflossenheit war Idee und Darstellung recht anmuthig. — Ernst Ewald's „am Strande“ ist wohl am besten zu übergehen: liegende weibliche Figur, Kopf und Büste sehr schön, weiter abwärts der verzwickten Stellung wegen ungenießbar; ein tüchtiges Studium, aber als Bild nicht erfreulich.

Weitaus das Geistvollste, Poetischeste und Malerischeste an Nacktheiten rührte von August von Heyden her. Von seinem Hauptbilde, der „Siesta“, als Fries für ein Gartenzimmer gedacht, giebt der Kopf dieses Artikels, nach des Künstlers eigner Zeichnung (der Natur der Sache nach nur andeutungsweise) eine Idee; wenigstens ist die Komposition dadurch klar. Die höchste, reinste, wahrhaft blendende Schönheit in Formen und Farben (in ersteren vielleicht mit Ausnahme der nicht distinkt genug gezeichneten Genien) ergießt sich über das Bild, dessen köstliches Kolorit durch den leicht gemusterten Goldgrund auf's Wirksamste erhöht wird. Das Ganze ist eine duftige Dichtung in Farben, gewissen Blüthen der lyrischen Kunst vergleichbar, die auch unwiderstehlich nur eine Stimmung erwecken, ohne der Zergliederung des Verstandes als greifbares Objekt zu stehen. Doch hat diese Art der Erfindung nichts mit jenen ideenlosen Machwerken gemein, die ohne innerlichen Impuls, überhaupt ohne wahrhafte künstlerische Empfindung, Stimmung und Gesinnung einzig in dem Interesse producirt werden, gewisse glänzende Seiten der Technik im blendendsten Lichte spielen

zu lassen. Schon daß Form und Farbe hier gleichmäßig zur Wirkung benutzt worden sind, würde gegen die Identifikation mit solchen Bravourstücken sprechen. Mehr noch thut es die Gediegenheit und vollkommene Anmaßungslosigkeit der Vortragsweise und das als ausschließlich bestimmend erkennbare Streben nach edelster Schönheit. Und so realistisch die schöne Schläferin, die munteren Genien, die prächtigen Blumen am Boden gehalten sind, es geht ein idealistischer Hauch durch das Ganze, der fast an die Abstraktion streift. Daher die rein ästhetische Wirkung, ohne einen Anflug von Sinnlichkeit, wie nahe dieser auch der Gegenstand zu liegen scheint. Gehoben wurde der Eindruck des Bildes noch durch einen mit Gold auf dunkelblauem Grunde gemalten Rahmen. (Auch Ewald hatte — beiläufig — seines Bildes Einfassung selbst gemalt).

Weniger unfaßbar, eher mit poetischem Gemüthe klar nachzuempfinden war ein zweites größeres Gemälde von Heyden in Hochformat, welches er „Märchen" genannt hatte; keines der bekannten altgeheiligten Märchen, sondern eine ursprüngliche freie Dichtung, durchaus vom malerischen Standpunkte. Das unerschöpfte Märchenthema, jenes ungestillte Sehnen nach Glück und Befriedigung, jenes durch ewige Enttäuschungen bis zur verzehrenden Leidenschaft gesteigerte, schon endlich schmerzlich resignirende Verlangen, und das freundliche, unverhofft und völlig beglückende Finden bildet auch den Stoff dieser neuen Märchendichtung. Ihr Held ist ein Jüngling, eine Art fahrender Sänger, der mit seiner Laute die Welt rastlos durchzogen hat bis an die einsame felsige Meeresküste. Da ruht er nun zu den Füßen der lieblichen Quellnymphe, die in einer reizenden Mischung von göttlich hoher Milde und weiblich zartem Mitgefühl, während die eigene goldene Leier am Boden ruht, zur Laute des Jünglings ihren Gesang erhebt. Es müssen wunderbare Weisen sein, die sie erklingen läßt, denn der schwermüthige Blick des Armen hängt andachtsvoll an ihren Lippen, und sein gramvoll verzerrtes Gesicht fängt an sich aufzuhellen und zu verklären. Auf der Spitze des Felsens über der Gruppe tummelt sich unter Rosenbüschen ein kleiner Amor. Die ganze Empfindungsweise ist rein und zart, Formengebung und Ausdruck angemessen und wirkungsvoll, wie immer bei Heyden. In der Färbung herrscht eine erquickliche Kühle, in der Wirkung der frischen Seeluft vergleichbar, belebend und gesund. Alle an die rothe Scala anklingenden Werthe, mit Ausnahme der blassen Röschen, sind vermieden. Auch dies ist wieder eine so duftige poetisch-malerische Blüthe unsrer Kunst, wie ihrer nur gar selten anzutreffen sind, ein Bild, in das man sich hineinleben muß, und mit immer gesteigertem Genuß hineinleben kann.

Verwandtschaft des Gegenstandes und örtliche Vereinigung in demselben Raum, zum Theil auf derselben Wand der Ausstellung lassen es kaum umgehen, nach diesem Gemälde von den großen Märchenbildern der Brüder Franz und Paul Meyerheim zu sprechen. Wie groß der Spielraum selbst innerhalb des Kreises einer engen Specialität noch für Auffassung und Darstellung ist, kann man hier einmal wieder an lauter sehr bemerkenswerthen Schöpfungen sehen. Der Standpunkt, von dem diese beiden Künstler bei ihrer Arbeit ausgegangen sind, ist von demjenigen Heyden's gänzlich verschieden. Zunächst haben sie einige der beliebtesten und reizvollsten unserer volksthümlichen Märchengestalten zu Gegenständen gewählt: Schneewittchen und Dornröschen (Franz Meyerheim), Rothkäppchen und Aschenbrödel (Paul Meyerheim), wozu als ein satyrspielartiger Anhang in einem drollig humoristischen und höchst originell komponirten schmalen Hochbilde noch die Bremer Stadtmusikanten (gleichfalls von dem Jüngeren der Brüder) kommen. Diese fünf Gemälde sind sodann zusammen zu Panneaux in dem Gesellschaftssalon eines kunstliebenden Berliner Banquiers bestimmt, und die Künstler haben mit kräftigem Realismus und in freudiger Farbigkeit sich ihres Auftrags entledigt. Je nachdem nun die der Darstellung zu Grunde gelegten Momente an wirklich malerischen Pointen mehr oder weniger ergiebig waren, und der mit dem Realismus sehr gespannt stehende märchenhafte Charakter des Wunderbaren, Phantastischen in diesen Momenten mehr oder weniger zurück trat, sind auch die Bilder selber mehr oder weniger gelungen.

Sollen wir einmal vor der bedenklichen Aufgabe, eine Stufenleiter zu konstituiren, nicht zurückschrecken, so würden wir das Schneewittchen für am wenigsten gelungen halten. Sie läßt sich von der bösen Stiefmutter mit dem vergifteten Kamme das Haar machen; das ist natürlich eine einfache Toilettenscene, und dafür der aufgewandte Apparat (gut $^{2}/_{3}$ Lebensgröße) etwas überschwänglich. Die Hauptsache, Rache wegen gekränkter Eitelkeit, sieht man natürlich nicht: weder das Mittel läßt

sich erkennen, noch die Wirkung ahnen. Für eine große, ganz selbständige Darstellung des Momentes ist also die Anleihe beim Text der Dichtung, der Illustration in großem Umfange erlaubt, zu kühn. Hiervon abgesehen — es ist allerdings das punctum saliens! — dürfte vielleicht auch noch gegen die Darstellung der Prinzessin eingewendet werden, daß ihre schöne Erscheinung „weiß wie Schnee, roth wie Blut, und schwarz wie Ebenholz" etwas zu getreu und hart nach dem Recept des Märchens geschildert ist, und daß ihre scharf in die äußersten Augenwinkel gedrehten Augensterne zwar nicht unnatürlich und für die Situation unangemessen, aber gewaltsam, unlebendig und daher unschön sind. Weiterhin aber läßt sich viel Gutes von dem Bilde aussagen. Zunächst hat Franz Meyerheim eine ächt künstlerische Schwärmerei für das Mittelalter, und nie ist sein Pinsel liebenswürdiger, als wenn er in mittelalterlichen Erscheinungen schwelgen kann. Dazu bot sich hier und charakteristischer, ausgiebiger noch im Dornröschen die Gelegenheit. So ist denn mit Ausnahme einzelner isolirt stehender kühler Farbenflecke alles Beiwerk vortrefflich und in fein ausführender Behandlung glänzend vollendet, auch der dämonisch-rachsüchtige Ausdruck der gleichwohl schönen Königin in hohem Maße gelungen.

Um die Zutheilung der zweiten Stelle in der aufsteigenden Anordnung kommt man in unlösbare Verlegenheit. Die Wahl schwankt zwischen Dornröschen und Rothkäppchen (beiläufig dem umfangreichsten, d. h. breitesten der Bilder). In jenem ist die Hauptsache eigentlich recht glücklich gelöst, und leider nur in der Durchbildung manches sehr Störende; in diesem ist das Wesentliche ganz und gar verfehlt, aber die Ausführung des Verfehlten von blendender Vollendung.

Es ist der Moment gewählt, wo Dornröschen durch den Kuß des Prinzen aus dem Zauberschlafe erlöst werden soll. Ueberläßt man sich ganz dem allgemeinen Eindruck, stellt sich also unter die unmittelbare Einwirkung der Idee des Künstlers, absehend von beeinträchtigenden Mängeln im Detail der Ausführung, so stellt sich die Scene so poetisch wahr und lieblich dar, wie nur möglich. Nun aber ist es dem Künstler so bös ergangen, daß er seiner zarten Heldin für ihren hundertjährigen Schlaf eine wahrhaft kreuzbrecherische, durch den ungeschicktesten Zufall ihr angethane Position gegeben und zu allem Unglück den Beschauer durch eine fehlerhaft gefaltete schwere Draperie des Unterkörpers verhindert hat, aus der gefährlichen Stellung auch nur recht klug zu werden. Zudem ist der leise tretende Prinz ein unbedeutendes Bürschchen, welches gegen diese Bezeichnung nur durch seine am besten gerathene Eigenschaft — seine Länge — protestirt. So erregen die beiden Personen ein Gefühl der Unruhe und Unbefriedigung, über dem man nicht zum stillen Genießen der geistigen Schöpfung hindurchdringt. In dem Stile irgend eines idealistischen Meisters würde dies kein so tödtlicher Fehler des Werkes sein, aber der Realismus ist unbarmherzig und unnachsichtig; seine Richtigkeit und Bequemlichkeit läßt er sich nicht abdingen.

Rothkäppchen begegnet im Walde dem Wolfe. Die unübertreffliche Vollendung der realistischen Schilderung ist schon früher einmal in der Kunstchronik hervorgehoben und versetzte die Berliner Künstlerschaft beim ersten Auftreten des Bildes in ihren Ausstellungsräumen in eine allgemeine taumelhafte Begeisterung, wie Ref. sie noch nicht gesehen hat, und die er vom ersten Augenblick nicht hat begreifen können. Daß dieser Wolf, wie er natürlicher nicht in den russisch-polnischen Wäldern umherlaufen kann, zu dem Kinde nicht sprechen oder auch nur so ruhig bei ihm stehen, sondern darauf losspringen und es ohne Vorrede auffressen würde, ist selbstredend, und also von einer verständlichen Verkörperung der bewußten Märchenscene grundsätzlich keine Rede. Neben der technischen Bravour in dem gemalten Wolf und mehr als diese tritt nun aber der üppigste und mächtigste Naturalismus in dem reichen Unterholz des Waldes mit zahllosen Blumen u. s. w. hervor, und dadurch wird die Landschaft so dominirend, daß das ganze Bild in seiner vorliegenden Begränzung — von den Bäumen sieht man nur die Stämme — den Eindruck eines Fragmentes macht. Auf eine umfangreiche Waldlandschaft mit der Märchengruppe als Staffage ist das Bild in der Idee angelegt, und das hätte auch in vielfacher Hinsicht besser gethan, aber der lebensgroße Maßstab — die anderen Bilder haben ihn nicht einmal voll — verbot die Ausführung; es konnte von dem Bilde, das dem Künstler eigentlich vorschwebte, nur ein Ausschnitt geliefert werden. Es war nicht uninteressant, auf der Ausstellung selbst diese eigentliche Idee in dem Bilde eines anderen Künstlers, des Valentin Ruths, durchgeführt zu finden. Seine Arbeit machte im Ganzen wegen des Vorherrschens gelblicher





v. Angeli pinx.

W. Unger sculps.

DER RÄCHER SEINER EHRE.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

[illegible] II [illegible]

[illegible] eines [illegible] gab [illegible] es that [illegible] gegen die rothe [illegible] natürlich [illegible]

[illegible] Mittwoch aber [illegible] und gewandt [illegible]

[illegible] den bereits erwähnten Bildern [illegible] mit einem [illegible] betitelt [illegible] Nürnberg, ist ein [illegible] Die [illegible] aufgegangen, der [illegible] Morgen [illegible] des Anblickes [illegible] die Stadt [illegible] der klare [illegible] machen eine [illegible] von einem [illegible] Haydn [illegible]

B. M.

[illegible] diesem Hefte [illegible] erst [illegible] über [illegible] zur Besprechung [illegible] verweilen [illegible]

Töne keinen erfreulichen Eindruck, aber im Charakter der Märchengruppe war er, eben wegen seiner allerschlichtesten Vortragsweise, Meyerheim überlegen; der Wolf schritt ruhig neben dem Kinde her; man fühlte den beiderseitigen Wunsch und die Möglichkeit eines Verkehrs, und die Landschaft gab die rechte Stimmung dazu. Des Weiteren war in Meyerheim's Bilde das kleine Mädchen — es thut hierzu nichts, daß dasselbe Porträt ist, — von einer so kreidigen Blässe des Teints, daß dieselbe nur aus der Absicht erklärlich wird, einen sehr scharfen Gegensatz gegen die rothe Kappe zu haben; diese Absicht aber verhindert nicht das Herausfallen des weißen Fleckes aus der koloristischen Haltung. Das Kind trippelt übrigens mit seinem schweren Korbe so natürlich und naiv, wie möglich.

Unbedingt und nach ganz allgemeinem Urtheil ist das Aschenbrödel am meisten gelungen. Sie ist beschäftigt, ihre Erbsen zu verlesen, und am offenen Fenster, durch das blühende Büsche freundlich hereinschauen, wird sie von den dienstbaren Täubchen reizend umschwirrt. Daß dieser Moment malerisch ist, wenigstens in so hohem Grade, wird Manchem unklar sein, der Meyerheim's Bild nicht gesehen hat; bei ihm ist er es wirklich in eminentem Maße. Als märchenhafter Moment aber macht das Dargestellte weniger Ansprüche an die nachhelfende Phantasie, namentlich weniger unabweisliche, als sehr viele, ja die meisten anderen. In der Darstellung aber, würde man sagen, hat Meyerheim sich selbst übertroffen, wenn er nicht schon in so vielen und grundverschiedenen Schöpfungen den scheinbar größtmöglichen Grad von Vollendung geoffenbart hätte. Die Anmuth des einfach schönen Mädchens in der staubigen, armseligen Umgebung, das glänzend bunte Gefieder und die schwirrenden Bewegungen der Tauben, das blühende Farbenspiel der Blumen und das freundlich helle Licht über Allem ist in der meisterhaftesten Weise zur Darstellung gebracht und zu vollkommener Einheit verschmolzen. Im Ganzen genommen gehörte dieser Cyklus, weil bedeutende Künstler in ihm sehr Wirkungsvolles geleistet hatten, und er gleichzeitig zu tiefer gehenden allgemeinen ästhetischen Erörterungen anregte, ja geradezu nöthigte, zu den interessantesten und in jedem Falle zu den dankenswerthesten Erscheinungen dieser Kunstausstellung.

Franz Meyerheim war außerdem unvertreten. Paul Meyerheim hatte noch zwei Bilder ausgestellt, die schon bekannt sind, seinen in Einfachheit großartigen verwundeten Löwen, über den hier schon gesprochen ist, und seine lebendige und bewegte Genrescene des Büchertrödlers aus Amsterdam, die schon auf der Münchener Ausstellung in verdientem Maße die Aufmerksamkeit erregt und Anerkennung gefunden hat.

Auch August von Heyden war außer den bereits erwähnten Bildern noch mit einem höchst anziehenden Genrestück vertreten, „Festmorgen" betitelt. In einer hochgelegenen offenen Galerie eines Hauses in einer alten Stadt, etwa Nürnberg, ist ein junges Weib, im Kostüm der Zeit Dürer's, unter Beihülfe eines Knaben beim ersten Sonnenblicke eines schönen Frühlingstages beschäftigt, Blumen- und Laubgewinde zum Feste aufzuhängen. Die charakteristischen und liebenswürdigen Erscheinungen, ganz in ihre Beschäftigung vertieft und aufgegangen, der Duft der Morgenstimmung, das glückliche Ensemble der Hauptgruppe und des Ausblickes über die Stadt hin, der klare anmuthende graue Ton der Gesammthaltung machen eine wahre Perle von einem Kabinetstück aus diesem Bilde. Auf der Nationalgalerie aber, für die es angekauft ist, hätten wir doch Heyden großartiger vertreten zu sehen gewünscht.

B. M.

H. von Angeli's Gemälde „Der Rächer seiner Ehre", von welchem diesem Hefte eine Radirung von W. Unger beigegeben ist, wird erst gelegentlich des III. Artikels über die Berliner akademische Ausstellung im nächsten Hefte zur Besprechung kommen. Wir verweisen einstweilen auf S. 143 des vorigen Jahrganges der Chronik.

Aus Pest.

Esterhazy-Galerie. — Kunstschulen und Museen. — Kunstvereine und Konkurrenzen.

Dezember 1870.

—

Es mehren sich die Anzeichen, als ob es doch endlich Ernst werden sollte mit der Anbahnung von Verhältnissen, aus denen sich mit der Zeit eine allgemeinere künstlerische Bildung auch in Ungarn entwickeln könnte. Ich betone die allgemeinere Bildung, denn im Einzelnen hat es ja doch Ungarn fast nie an Männern gefehlt, deren verdienstliche Leistungen in dieser Richtung auch auswärts Anerkennung fanden. Seit meinem letzten Bericht kann ich Ihnen nun Mittheilung machen von einigen Regierungshandlungen, deren Tragweite im obigen Sinne nicht zu verkennen ist.

Wie Sie bereits gemeldet, ist der Ankauf der fürstlich Esterhazy'schen Bildergalerie unterdeß zur wirklichen Thatsache geworden, insofern der ungarische Finanzminister Herr v. Kerkapoly unter lebhaftem Beifall dem Reichstage den Kaufvertrag zur verfassungsmäßigen Bekräftigung vorgelegt hat, wonach die Galerie sammt Kupferstich- und Handzeichnungensammlung um den Preis von 1,300,000 Gulden in das Eigenthum des Landes übergeht*). Auch will man demnächst den Antrag zur Bewilligung eines angemessenen Fonds zur Sprache bringen, aus welchem die Anschaffung weiterer Bildwerke, die Ergänzung der Stichsammlung, mit einem Wort die allmälige Bereicherung der künftigen „National-Galerie" bestritten werden soll.

Ein weiteres Projekt, welches auf anderem Wege ähnliche Ziele verfolgt: die Gründung einer Central-Musterzeichenschule und Zeichenlehrer-Bildungsanstalt ist bereits über ein wichtiges Stadium der parlamentarischen Verhandlung hinaus, und es steht der Annahme desselben durch den Reichstag kaum mehr ein Hinderniß entgegen, seit es in Abgeordnetenkreisen gelungen ist, die Annahme zu entkräften: als sei die Regierung gesonnen, den kostspieliegen Apparat einer kompleten Kunst-Akademie auch in Ungarn einzuführen. Der Lehrplan ist zwar mit der nöthigen Berücksichtigung der Lehrprogramme künstlerischer Bildungsanstalten im Auslande verfaßt, hält jedoch den unmittelbaren Zweck und die praktischen Bedürfnisse des Landes, namentlich was die Heranbildung von Zeichenlehrern für Mittel- und Volksschulen betrifft, konsequent vor Augen und beschränkt sich auch in seinen letzten Zielen darauf, den Zöglingen der Anstalt gesunde Anschauungen und gründliche Vorkenntnisse beizubringen, in technischer Beziehung aber denselben eine solide Vorbildung zu ermöglichen, deren Entwicklung bis zur wirklichen Ausübung der Kunst jedoch immerhin dem Besuch höherer Anstalten im Auslande, oder ausgiebigerem Atelierunterricht überlassen bleibt. Wenn die Ereignisse nicht hindernd dazwischen treten, so könnte die Eröffnung dieser, uns so nothwendigen Anstalt bereits im Herbst des Jahres 1871 erfolgen. Es sollen bei derselben die besten heimischen Kräfte in Verwendung kommen, nöthigenfalls auch ausländische Lehrkräfte berufen werden; eine solche Maßregel dürfte zur Zeit nur in sehr exclusiven und lange nicht mehr entscheidenden Kreisen auf Widerspruch stoßen.

Höchst wünschenswerth wäre es freilich, wenn mit der Musterzeichenschule zugleich das Projekt eines kunstgewerblichen Museums verwirklicht würde, dessen Zustandekommen wohl durch die Initiative des Landes-Industrie-Vereins mit Zuziehung der Pester Gemeindevertretung in Aussicht genommen, von dem Zeitpunkt der Verwirklichung aber noch ziemlich entfernt ist. Die Wohnungsnoth hat nämlich in Pest-Ofen bereits eine solche Höhe erreicht, und dürfte in nächster Zeit durch die bevorstehende Demolirung von 168 Häusern zum Zwecke des Boulevardbaues noch derart ge-

*) Die Stadt Pest hat zu obigem Zwecke den freiwilligen Beitrag von 60,000 Gulden geliefert, einige andere Kommunen und Municipien Beträge von 1000 bis 5000 Gulden gespendet.



steigert werden, daß die Bestrebungen zur Aufstellung kunstindustrieller Sammlungen fast nothwendigerweise mit der Feststellung des Bauplatzes und Errichtung des Gebäudes beginnen müßten: dies erfordert aber zunächst eine günstige Abwicklung vieler komplizirter Fragen, welche mit dem großartigen Verschönerungsplane Pest-Ofens, zu dessen Durchführung das Land in der letzten Reichstagssaison einen Kredit von vorläufig 24 Millionen bewilligt hat, in vielfacher Beziehung stehen. Unterdessen hat das, unter der energischen Leitung des neuen Direktors Franz v. Pulszky wieder aufblühende National-Museum nebst anderen sehr erheblichen Acquisitionen auch einen beträchtlichen Zuwachs seiner Sammlungen durch eine Sendung von Gipsabgüssen der besten Antiken im Betrage von 10,000 Gulden erhalten, und diese Sammlung von Abgüssen wird in den nächsten Jahren bis zur relativen Vollständigkeit methodisch ergänzt werden. Einen weiteren Jahresbeitrag von 5000 Gulden widmet der Kultus-Minister dem Ankauf guter moderner Bilder von auswärtigen Künstlern zum Zweck der allmäligen Bereicherung der Bildergalerie des Museums. Es kommt dieser Betrag insofern auch dem Landes-Verein für bildende Künste zu gut, als der Ankauf erwähnter Bilder womöglich aus der Jahresausstellung und auf Vorschlag des Vereinsausschusses erfolgen soll und somit dürften auch die Ausstellungen dieses Vereins durch lebhaftes Beschicken vom Auslande sich in Zukunft interessanter gestalten. Es ist dies umsomehr zu hoffen, da mittlerweile der ältere „Ungarische Kunstverein“ in einer spärlich besuchten Generalversammlung seine Auflösung endlich definitiv ausgesprochen hat und somit zu mißliebigen Verwechselungen mit dem rüstig fortschreitenden „Landesverein für bildende Künste in Ungarn“ weiter keinen Anlaß bieten wird. Die nächste Jahresausstellung dieses Vereins beginnt mit dem 1. Mai 1871, und als erwünschtes Intermezzo steht uns bis dahin die Ausstellung einer reizenden Sammlung von Aquarellen, Handzeichnungen und Skizzen bevor: die uns völlig fremd gewordenen Arbeiten eines sehr begabten ungarischen Künstlers, Michael v. Zichy, der gleich manchen anderen Kollegen in die Fremde hinausgezogen und seit einer Reihe von Jahren als Hofmaler des Kaisers von Rußland in St. Petersburg sich häuslich niedergelassen hat.

Das Ergebniß des noch im vorigen Jahre durch den ungar. Kultus-Minister ausgeschriebenen Konkurses für Bilderskizzen aus der Geschichte Ungarns dürfte Ihnen bereits aus hiesigen Tagesblättern bekannt geworden sein. Das Beurtheilungskomité ist aus unergründlichen Gründen erst vor einigen Wochen, d. i. nahezu um ein halbes Jahr verspätet, einberufen worden und hat den Zeitverlust durch unerwartete Strenge wett gemacht. Unter 7 konkurrirenden Skizzen ist nämlich gerade die bedeutendste Leistung: die Skizze Barth. v. Székely's „König Ladislaus V. und sein Erzieher Ulrich von Cilly“ eines Formfehlers wegen von der Preiswerbung ausgeschlossen worden. Den 100-Dukatenpreis hat sodann Julius Benczur in München mit der verdiestlichen Skizze „Die Taufe König Stephan des Heiligen“ erhalten, den Accessitpreis von 50 Dukaten Victor v. Madarasz mit der Skizze „Fürst Bethlen von Siebenbürgen im Kreise seiner Gelehrten“. Ueber die Zuertheilung des anderen Accessitpreises war das Komité getheilter Ansicht und ist neuerdings zur Abgabe eines definitiven Gutachtens aufgefordert worden. Benczur wird nun wahrscheinlich den Auftrag erhalten, seine Skizze im Großen auszuführen; Székely's Gemälde aber (er hatte Skizze und Bild zugleich eingesendet) ist seiner malerischen Vorzüge und des entschiedenen Kunstwerthes wegen von Seite des Komités der Regierung zum Ankauf empfohlen worden.

Lebhaftes Interesse erregte letzter Zeit auch der Konkurs für das Batthyány-Mausoleum. Die Idee zu demselben präsentirte sich so zu sagen von selbst, als die Gebeine des im Jahre 1849 hingerichteten ersten Ministerpräsidenten Ungarns aus dem zwanzigjährigen Versteck der hiesigen Franziskanergruft mit öffentlichem Pompe nach dem allgemeinen Gottesacker übertragen wurden. Das Projekt einer monumentalen Begräbnißstätte sollte durch die Theilnahme der ganzen Nation zur Wahrheit werden. Es liefen auch zahlreiche Spenden ein, die jedoch bis zur Stunde noch die gewünschte Höhe nicht erreichten, da die ganze und reichbegüterte Klasse der Aristokratie aus vielleicht falsch verstandener Rücksicht für den Monarchen sich des Mitwirkens an dem patriotischen Vorhaben enthielt. Als ungefähr 20,000 Gulden eingegangen waren, schritt man zur Ausschreibung des Konkurses; von den eingelangten Entwürfen wurde jedoch durch die Jury keines zur Ausführung empfohlen. Es traf dies Schicksal sonderbarer Weise auch einen gefeierten Künstler Deutschlands,

Reinhold Begas, der sich an dem Konkurs durch Einsendung einer schwunghaft und lebendig skizzirten plastischen Gruppe betheiligt hatte, deren Geist aber die Auffassung zuließ, als sei der Genius, der über dem Leichnam des Gerichteten das Banner schwingt, nicht der trauernde Genius des Vaterlandes, sondern vielmehr der Genius der Wiedervergeltung: eine Auffassung, welche mit der gegenwärtigen Zeitströmung der Gemüther in Ungarn nicht übereinstimmt und der Annahme der Preisarbeit hindernd im Wege stand. Das Denkmalkomité hat übrigens in gerechter Erwägung der Umstände an den Künstler ein schmeichelhaftes Schreiben gerichtet, worin nebst der aufrichtigsten Anerkennung auch die Motive der Ablehnung zum Ausdruck gelangten.

Ob nun in dieser Angelegenheit ein zweiter Konkurs ausgeschrieben wird, oder ob der im Uebrigen nur zu kostspielig und großartig angelegte Entwurf des talentvollen hiesigen Architekten Schickebanz den Geldmitteln angepaßt und erheblich modificirt, schließlich doch noch zur Ausführung angenommen wird, ist heute noch unentschieden.

Die falschen Dürerzeichnungen in Berlin, Bamberg und Weimar.

Eine mehr der guten Absicht als dem Erfolge nach erfreuliche Publikation fordert endlich ein offenes Wort über einen nun schon zu lange mit Stillschweigen hingenommenen kunsthistorischen Betrug. Vor uns liegt nämlich das erste Heft von: „Albrecht Dürer's Handzeichnungen im königl. Museum zu Berlin. Zum 400 jährigen Dürer-Jubiläum herausgegeben. In der Originalgröße photolithographirt von Gebrüder Burkhard in Berlin. Nürnberg, Verlag von Sigmund Soldan's Hof- Buch- und Kunst-Handlung". Darin sind sechs gute alte Originalzeichnungen enthalten, nämlich das Bildniß eines Unbekannten ohne Bart, drei viertel links hingewandt mit der Jahreszahl 1520; das Buchzeichen Melchior Pfintzing's mit dem Glücksrad; Kaiser Max zu Pferde, wenn auch von der Hand eines Schülers; S. Augustinus mit dem Engel; ein Frauenporträt von 1503; der Schmerzensmann, von allen Nationen getragen; und diese Reihe ließe sich aus dem Berliner Kabinet noch um eine Dekade vermehren. Alle anderen Porträtköpfe der Lieferung rühren nicht etwa von Dürer, sondern von der Hand eines an Kühnheit, Konsequenz und Fruchtbarkeit wohl einzig dastehenden Fälschers her, dessen Werk aufzudecken wir für eine Ehrenpflicht gegen Dürer's Namen halten. Ohne den guten Glauben irgend Jemandes verdächtigen zu wollen, ist die Geschichte folgende:

Es geht die Sage, daß Dürer nebst dem berühmten kleinen Skizzenbuche für Silberstift auf der Niederländischen Reise noch ein zweites größeres für Kreide- und Kohlezeichnungen mit sich geführt habe; und ein eben solches soll er auch bei seiner Anwesenheit auf dem Reichstage zu Augsburg im Jahre 1518 mit zahlreichen Bildnissen angesehener Personen angefüllt haben. Der Inhalt dieser beiden großen Skizzenbücher soll im vorigen Jahrhundert in Nürnberg auf geheimnißvolle Weise entdeckt worden sein und Joseph Heller theilte mit Hrn. von Derschau den glücklichen Besitz dieses Schatzes. Dazu kamen auch noch die Blättchen eines kleineren Büchleins mit Metallstiftzeichnungen vom Augsburger Aufenthalt, das seither seinem wahren Besitzer Hans Holbein zurückgegeben ist.

Weit schlimmer aber steht es um die Porträts aus jenen größeren Büchern, die heute noch allgemein Dürer aufgebürdet werden. Diese sollen schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts zum Theil längs den Konturen ausgeschnitten und dann wieder auf weißes Papier aufgezogen worden sein. Dabei soll unter andern auch die Handschrift Dürer's, in welcher die Benennungen beigeschrieben waren, verloren gegangen und durch eine jüngere Hand ersetzt worden sein, deren sogenannte Kanzleischrift dem vorigen Jahrhundert angehört. Merkwürdig ist auch an dem Heller'schen, jetzt auf der königl. Bibliothek zu Bamberg aufbewahrten Antheile die genaue Uebereinstimmung vieler Namen mit den im Niederländischen Tagebuche Dürer's enthaltenen.

Sein blaues Wunder aber sieht man, wenn man die Porträtköpfe selbst in's Auge faßt. Alle sind genau im Profil links hingewandt, meist von verschrumpftem Hinterkopf und unmäßig dickem Halse und mit Halskrause, Haarnetz oder Klappenhut aus Dürer's Zeit versehen. Die Muster, welche hier etwa vorschwebten, sind eben so wenig erreicht, wie die Stellen, wo an den Kleidungsstücken zuweilen das Monogramm angebracht ist, unglücklich gewählt sind. Dazu kommt, daß die Profile mit den sonst bekannten Bildnissen der dargestellten Persönlichkeiten auch gar nichts gemein haben, so z. B. Felix Hungersberg (Heller I, S. 22, Nr. 17), nach dem uns ja zwei Zeichnungen von Dürer erhalten sind, so Kaiser Karl V. (daselbst Nr. 33). Die Tochter des Jean de Has Nr. 36 ist ein Mann im Baret und weicht blos in der Größe, nicht aber in der Form von dem Meister Wild Nr. 55 ab. Die Katharina Sterckhin Nr. 37 wie auch die Ursula Seyfridt Pfintzingin Nr. 70 tragen einen Zopf unter dem Männerhut, der einem Lieutnant in der Armee des „alten Fritz" Ehre machen würde. Die Ueberreste einer hohen Schrift auf der Rückseite von Nr. 24 haben ebenfalls keinen älteren Charakter. Am lautesten aber spricht die eintönige Oede, die hohle Dürftigkeit und Unvollkommenheit dieser Gesichter gegen jede Meisterhand, zumal aber gegen einen Zeichner wie Dürer. Alle Porträts der Heller'schen Zeichnungensammlung, so weit sie nicht als Holbein'sche Arbeiten erkannt wurden, sind das Werk eines ganz gleichgiltigen Stümpers, und es bleibt räthselhaft, daß bisher noch niemand den Muth hatte, dieß auszusprechen.

Nicht besser steht es um eine Reihe solcher Profilköpfe im Museum zu Weimar, von welchen drei Hefte in photographischen Nachbildungen von Schenk und Schuchardt veröffentlicht wurden, darunter ein sogenannter „Jobst Plankfelt", der aber keine Spur von Aehnlichkeit mit dem wirklichen Porträt von Dürer's Wirth zu Antorf in der Zeichnungen-Sammlung des Städel'schen Museums zeigt.

Zwei Mappen voll Porträtzeichnungen desselben Kalibers besitzt nun auch das königl. Kupferstichkabinet in Berlin. Vor mehreren Jahren schon erschienen einige dieser Bildnisse lithographirt unter dem Titel: Handzeichnungen berühmter Meister in der Sammlung des königl. Museums in treuen Nachbildungen. I. Albrecht Dürer. Darunter befand sich bereits der in den Räumen der Kupferstichsammlung unter Glas ausgestellte Ulrich von Hutten, der wirklich gar nichts dafür kann, daß er so genannt wird. Der geschniegelte Philister mit dem dicken Hals, ohne Schultern, mit der spitzen langen Nase und dem unbegreiflich schief sitzenden Hute kehrt in der neuen Publikation auch wieder; desgleichen Markgraf Joachim und sein Sohn, die gleichfalls im Museum und zwar zu beiden Seiten des ganz vortrefflichen oben zuerst erwähnten Männerbildnisses ausgestellt sind. Sehr ergötzlich erscheint auch das junge rundköpfige Mädchen mit aufgelöstem Haar, Stirnband und Edelsteinbesetztem Kleidsaume, das auf „Frau Margareth", die Regentin der Niederlande, getauft ist.

Doch wollen wir uns gar nicht in Betrachtung der einzelnen Blätter einlassen. Wer Dürer's einzige Meisterschaft in der Zeichnung nicht gar zu sehr unterschätzt, wird sich mit unserem ganz allgemeinen Urtheile begnügen. Die Fälschung all dieser in Kohle und Kreide entworfenen Profilköpfe liegt zu klar am Tage, um nicht sogleich anerkannt zu werden, sobald sie einmal entlarvt ist.

Wir schmeicheln uns damit zwar keineswegs, dem obgenannten Unternehmen Einhalt zu thun und es auf die echten oder doch möglichen Zeichnungen Dürer's zu beschränken. Vielleicht aber haben wir mit der freimüthigen Verwerfung dieser Fälschungen manchen bereits kopfschüttelnden Betrachter derselben und diesem oder jenem mit Jubiläumsgedanken schwangeren Dürerfreunde einen Stein vom Herzen genommen. Jedenfalls glauben wir der heute allerwärts auf der Tagesordnung stehenden Absicht der Verherrlichung Dürer's damit am besten zu dienen, daß wir ihn der Verantwortlichkeit für all diese geistlosen Silhouetten entkleiden. Wir bedauern zwar, daß gerade Berlin, die Hauptstadt des neuen Deutschen Reiches, keine besseren Denkmäler von Dürer's Kunst aufzuweisen hat; um so weniger aber darf uns dieser Umstand blind machen für das alte Unrecht, das dem Meister durch die Zuschreibung solcher Dutzendarbeiten zugefügt wurde. Denn wo sollte Dürer seinen von ihm selbst so zuversichtlich erhofften Ruhm noch suchen, wenn er im eigenen Vaterlande ein Fremdling geworden ist?

Moriz Thausing.



Neue Baseler Holbein-Forschungen*).

Herr His, welchem wir das Wesentliche von dem zu danken haben, was wir über Holbein's Baseler Zeit, seine dortige Stellung und Lebensbeziehungen überhaupt wissen, hat kürzlich seine früheren Ermittelungen wesentlich bereichert. Schon glaubte er erschöpft zu haben, was die Baseler Archive enthalten, als er von der Existenz eines eigenen Gerichtsarchivs Kenntniß erhielt, das eine unerwartete Ausbeute gewährte. Das früher Ermittelte hat er bei der Publikation dieser Resultate von Neuem wiederholt. So liegt ein kleines Heft von 59 Seiten vor, in welchem der Leser Schritt für Schritt auf dem sichern Boden des rein Thatsächlichen wandelt und derjenige, welcher das bisher gebotene Material kennt, mit lebhafter Freude die zahlreichen neuen Notizen begrüßt, die oft nach dieser oder jener Seite hin ein unerwartetes Licht werfen. Man möchte an Werth und Art diese Schrift mit einem andern eben erschienenen Bändchen literaturgeschichtlichen Inhalts vergleichen: O. v. Heinemann, Zur Erinnerung an Gotthold Ephraim Lessing. Auch das Wolfenbütteler Material, das auf Lessing Bezug hat, glaubte man längst erschöpft, und nun tritt hier soviel Wichtiges aus seiner amtlichen Korrespondenz, soviel an Thatsächlichem reiche Briefe, Akten, besonders über Veröffentlichung der Fragmente und unter Anderm selbst ein Inventar seines Nachlasses an den Tag, in welchem seine Möbel, selbst seine Kleider aufgeführt werden, wie auch das von His publizirte Inventar des Nachlasses von Holbein's Wittwe die ganze Einrichtung des Hauses, sogar des Künstlers Garderobe aufzählt. Da aber dasjenige, was man bisher thatsächlich über Holbein wußte, nicht mit dem, was über Lessing bekannt war, zu vergleichen ist, kann die kunsthistorische Publikation noch größere Wichtigkeit als die literarhistorische beanspruchen.

Da kommt gleich zuerst eine Notiz, die beweist, daß die Randzeichnungen zum Lob der Narrheit und zugleich der erste Aufenthalt Holbein's in Basel schon Ende 1515 fallen. Schon 1519, nicht erst 1520, erfolgte seine Aufnahme in die Zunft, während für seinen Aufenthalt in Luzern jetzt ebenfalls das urkundlich sichere Datum 1517 beigebracht wird. Ambrosius Holbein wird bei Gelegenheit eines Rechtshandels in Basel i. J. 1516 erwähnt und erlangt 1518 das Bürgerrecht, wovon man bisher nichts wußte. Im Jahre 1528 kauft Hans Holbein mit seiner Gattin Frau Elsbeth ein Haus, dessen Lage Herr His sogar ermittelt hat, um 300 Gulden. Nicht allein auf die Verhältnisse seiner bürgerlichen Existenz wirft das ein erfreuliches Licht. Es beweist zugleich, daß sein erster Besuch in England kürzer währte, als man bis jetzt annahm. Man glaubte, er sei erst 1529 zurückgekommen, weil vom September dieses Jahres die Antwort des Erasmus auf die Uebersendung des More'schen Familienbildes herrührt. Jetzt sehen wir, Erasmus war, wie vielfach um diese Zeit, etwas säumig in seiner Korrespondenz mit Thomas Morus, der Künstler war geraume Zeit vorher gekommen, noch vor dem Bildersturm, so daß er Erasmus also in Basel selbst, nicht in Freiburg fand. Ein zweites kleineres Haus kauft Holbein im Jahre 1531. Eine Baseler Notiz von Holbein's Tode kommt das Jahr nach seinem Ende, 1544, vor, wo in einem Rathsschreiben von „wylandt" Hans Holbein die Rede ist. Seine Frau ist Anfang 1549 gestorben, das gesammte Inventar ihrer Hinterlassenschaft, das auf sehr ansehnliche Haus- und Kücheneinrichtung schließen läßt und sogar viel Silbergeschirr aufweist und ebenso gut die spanischen Mäntel und Atlaswämmse des seligen Gatten als sein silbernes Siegel und einen vom Kaiser Maximilian erlangten Freiheitsbrief enthält,

*) Die Baseler Archive über Hans Holbein den Jüngeren, seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen. Von Eduard His, d. Z. Vorsteher der öffentlichen Kunstsammlung in Basel. Separatabzug aus Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft. III. Jahrgang. Basel, 1870. H. Georg.



hat Herr His publizirt. Bei der Gelegenheit vom Tode der Frau Elsbeth lernt man auch Zahl und Namen der Kinder vollständig kennen. Ihr Sohn erster Ehe, Franz Schmid, seines Zeichens Gerber, war schon früher gestorben. Zwei Söhne Holbein's waren da, Philipp und Jakob, zwei Töchter, Katharina und Küngold (Kunigunde). Auf dem Familienbilde, das, nach den Ermittelungen des Herrn His über die erste Rückkehr Holbein's von England, schon 1528 entstanden sein kann, sieht man die Mutter mit Philipp und Katharina. Die beiden andern Kinder wurden erst nach dieser Zeit geboren. Von Philipp haben früher herausgegebene Urkunden bereits gemeldet, daß er Goldschmied und zu Paris in der Lehre war. Nach Dokumenten vom Jahre 1552 war er damals in Lissabon. Jakob, beim Tode der Mutter noch minderjährig, und ebenfalls Goldschmied, war damals außer Landes, und 1552 wird angegeben, daß er sich in England befand. Der Zug nach der Fremde bleibt in der Familie. Katharina heirathete 1545 einen Metzger Jakob Gyßler, Küngold bald nach dem Tode der Mutter einen Müller Andreas Syff.

Höchst interessant sind auch die von Herrn His zusammengestellten Nachrichten über die Familie des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen. Der von Patin aufgebrachte Name seiner Frau, Anna Zscheckapürlin, ist mythisch. Seine erste Frau hieß Magdalena Ber und starb 1511. Sie ist offenbar diejenige, welche auf dem Darmstädter Gemälde der Madonna zunächst kniet. Die verstorbene Gattin war, nach beliebtem Brauch, neben der lebenden abgebildet. Schon 1513 kommt seine zweite Gattin Dorothea Kannegießer vor. Neben ihr kniet auf dem Gemälde ihre Tochter Anna, die, falls die zweite Verheirathung 1512 stattfand, 1513 geboren sein mag. Weniger als 13 Jahre kann die Dargestellte kaum zählen, und so ergiebt sich das interessante Resultat, daß dies berühmte Bild nicht gut vor 1526 gemalt sein kann. Wie es den Höhepunkt von dem zeigt, was Holbein vor seiner Reise nach England leisten konnte, steht es auch der Zeit nach an der Grenze seiner ersten Baseler Epoche.

Schon früher war auch Herr His der Lais Corinthiaca, oder vielmehr der „Offenburgin", die Holbein 1526 als solche und als Venus gemalt, auf die Spur gekommen. Neuere Funde ergänzen die früheren Notizen, und es steht jedenfalls fest, daß damals eine sehr übel beleumundete Dorothea Offenburgin, Gattin des Junkers Joachim von Sultz existirte, deren muthmaßliches Alter mit dem der Holbein'schen Lais stimmt. Schon ihre Mutter Magdalena Zscheckapürlin war wegen liederlichen Lebenswandels berüchtigt, hinsichtlich der Tochter geben zehn Zeugenaussagen aus dem Jahre 1538 genügende Auskunft über das, was sie sich als verheirathete Frau mit einem Junker von Bern zu Schulden kommen ließ. Eine Aussage, die sich noch am ehesten innerhalb gewisser Grenzen bewegt, theilt Herr His mit, die übrigen, welche ich im letzten Frühling, bei Gelegenheit eines Besuchs in Basel, mit Herrn His im Original gelesen, lassen vollends an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig.

Von höchster Wichtigkeit, mögen sie gleich nicht umfangreich sein, sind die Ermittelungen des Herrn His über den Formschneider Hans Lützelburger, genannt Franck. Mehrere Personen Namens Lützelburger kommen in Basel vor, jedoch kein Hans. Wohl aber wird 1526 ein Hans Formschneider selig genannt, der mit ihm identisch ist, wie sich leicht ergiebt. Der Buchdrucker Melchior Trechsel in Lyon hat ihm Vorschüsse für Holzstöcke („Formen") geleistet, die er bei ihm bestellt, und fordert nun nach dem Ableben des Holzschneiders die fertigen Formen ein, die ihm von Gerichtswegen verabfolgt werden. Dies erklärt die bekannte Stelle in der Vorrede der freilich erst 12 Jahre später erschienenen ersten Ausgabe der Holbein'schen Todesbilder, in welcher vom Tode des Verfertigers die Rede ist. Mit diesem Ergebniß stimmt meine frühere Ermittelung, daß schon von 1527 gezeichnete Kopien der Todesbilder existiren und also die Erfindungen vor Holbein's Weggang nach England entstanden sind. Aus dem ganzen Sachverhalt ergiebt sich außerdem, daß Holbein für den Formschneider, nicht dieser für Holbein arbeitete. Einen in Basel vorkommenden Maler Hans Franck, den namentlich Passavant mit Hans Lützelburger identificiren wollte, hat Herr His aus der Kunstgeschichte beseitigt, indem er es nachweist, daß derselbe schon 1522 gestorben war.

Alfred Woltmann.

Kunstliteratur.

Dr. J. Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes. Die bildliche Darstellung des Erlösungstodes Christi im Monogramm, Kreuz und Krucifix. Mit erläuternden Holzschnitten und einer Vorrede von Professor Dr. J. A. Messmer. Schaffhausen, Verlag der Fr. Hurter'schen Buchhandlung. 1870. X und 336 S. (Schluß).

Der heitere jugendliche Aufschwung, den Karl der Große der Kunst seiner Zeit gab, machte sich auch in der Darstellung des Krucifixes geltend. Der Verfasser ist geneigt, ein bei ihm (S. 194) abgebildetes Krucifix in Flachrelief, das allerdings einen dem gewöhnlichen byzantinischen ganz entgegengesetzten Charakter hat, — Christus ist jugendlich, bartlos,*) in einer Mitra dargestellt — als „Erstlingsblüthe" des neuen „Blüthenfrühlings" der Kunst anzusehen. Jedenfalls tritt aber bald wieder der byzantinische Einfluß, und zwar in verstärktem Maße auf. Die Bilderstreitigkeiten im Orient hatten immer auf's Neue eine Menge griechischer Mönche bewogen, in's Abendland zu ziehen. Diese unterhielten zwischen Orient und Occident eine stete künstlerische Verbindung. Auch nachdem der Bilderstreit ausgetobt hatte, begegnen wir in Italien griechischen Kunstelementen, die von hier aus auch nach dem Norden drangen. „Das syrische Bild bleibt in seinen allgemeinen Formen auch fernerhin das Normalbild, an das die abendländischen Krucifixbilder sich anreihten, aber es sind nur dessen allgemeine Formen, dessen genereller Charakter, der zur Geltung kam; Technik und innerer Geist, der diese Formen umwandelte, verjüngte und belebte, kam anders woher; ersterer aus dem kleinen Inselreiche (Irland) und letzterer aus jener jugendfrischen Verbindung, die germanisches Wesen mit antiker Kunst hatte eingegangen." Im folgenden Kapitel wird der dem abendländischen Krucifix dieser Zeit, d. h. der romanischen Periode, eigene Charakter im Gegensatze zum byzantinischen festgestellt. Der Krucifixus der Byzantiner ist der natürliche Mensch, der am Kreuze litt und starb, er wurde „κατὰ φύσιν" dargestellt; der des Abendlandes ward nicht sterbend und schmerzvoll, also gegen die Natürlichkeit „παρὰ φύσιν" gebildet. Die jugendfrische Bewegung, die mit Karl dem Großen in die Kunst gekommen, war nicht ohne Spuren vorübergegangen: der Gekreuzigte behielt einen idealen, leidensfreien Ausdruck. Namentlich war es Deutschland, „das in dieser Zeit ein vollkommenes Idealbild des Krucifixes zu Stande brachte, in dem die antike Kunst mit christlichem Geist und Verständniß zu einer möglichst vollkommenen Harmonie sich verband."

„Mit dem Zeitalter der Kreuzzüge beginnt für die Geschichte unseres Krucifixes eine neue Zeit in sehr deutlichen Spuren. Jenes Idealbild des Krucifixes verschwindet vom zwölften Jahrhundert an und macht einem natürlichen Platz." Wieder ist es die byzantinische Kunst, die einwirkt. „Unmittelbar nach dem Beginne der Kreuzzüge sehen wir griechische Krucifixeigenthümlichkeiten im Abendlande heimisch werden. Die specifisch occidentalische Kunstauffassung beschränkt sich immer mehr auf ein uns beinahe unbegreiflich gewordenes, mit Vorliebe gepflegtes Feld, die symbolische Umgebung und typologische Umstellung des Krucifixbildes".

So unser Verfasser. In Bezug auf die symbolische Ausstattung des Krucifixes kann ich ihm nicht Recht geben, muß sie vielmehr zu einem großen Theile auch für die byzantinische Kunst in Anspruch nehmen.

Der Verfasser nennt den Purpurrock des Krucifixus eine abendländische Erfindung. Als man das lange Gewand mit dem Lendentuche vertauschte, sei die Purpurfarbe auf dasselbe übertragen worden. Nun finden wir aber in dem bereits mehrfach genannten griechischen Psalter aus dem neunten Jahrhundert das eine Mal den Gekreuzigten mit einem purpurnen Lendentuche bekleidet.

*) Im Lobkow'schen Psalter ist übrigens eigenthümlicher Weise das Medaillonbild Christi zweimal ebenfalls jugendlich und bartlos gebildet.

Ferner kann die Behauptung des Verfassers nicht zugegeben werden, daß im Oriente die Darstellung der Sonne über das astronomische Zeichen nicht hinausging; vielmehr ist die Darstellung des antiken Sonnenwagens auch der byzantinischen Kunst geläufig, was wiederum eine Miniatur unseres Psalters beweist, wo wir die Sonne in der Gestalt einer antiken Gottheit auf dem Wagen finden; eine analoge Darstellung weisen auch zwei russische Psalter auf: der eine aus dem Jahre 1485 in der öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg, der andere, der s. g. Godunow'sche, in der akademischen Bibliothek des Dreifaltigkeitsklosters.*)

Die Schlange am Fuße des Kreuzes, die ebenfalls vom Verfasser für die abendländische Kunst in Anspruch genommen wird, haben wir bereits als Grundlage der Drachenkreuze auf dem Athos kennen gelernt. Ein eigenthümliches Pendant zu der von Dr. Stockbauer (S. 216) citirten Kreuzigung in dem Kodex der kgl. Staatsbibliothek in München aus dem zwölften Jahrhundert „de laudibus crucis," wo das Kreuz mit seinen Längenbalken vier Thiere: Löwe, Drache, Basilisk und Schlange durchbohrt hat, während daneben eine bewaffnete weibliche Figur eine andere, auf die sie mit Füßen tritt und welche sie bei den Haaren hält, durchbohrt, zeigt eine russische Zeichnung aus dem siebzehnten Jahrhundert. Es ist gewissermaßen ein „ikonographisches Poem" zu Ehren des „eingeborenen Sohnes." Neben vielen anderen Gruppen finden wir hier folgende: Christus sitzt als bewaffneter Krieger, den Heiligenschein um den Helm, das Schwert ziehend, oben auf dem Querbalken des Kreuzes, welches auf der Brust eines teuflischen Wesens, der überwundenen Hölle, errichtet ist. Ein daneben stehender Engel hat mit der Linken den Teufel am Bart gefaßt und scheint mit der Rechten zum Schlage auszuholen. Zugleich beweist diese originelle Darstellung, daß die byzantinisch-russische Kunst sich doch auch Abweichungen von den alt hergebrachten Typen erlaubt.

Der am Boden des Kreuzes stehende zweihenkelige Kelch, „um den die mittelalterliche Poesie den Sagenkreis des heiligen Grales zog", ist ebenfalls nicht specifisch abendländisch: wir finden ihn auch bereits am Krucifix der Lobkow'schen Handschrift.

Ein byzantinisches Krucifix mit den Personifikationen der Erde und des Meeres, wie sie sich im Evangeliar des Bischof's Bernward von Hildesheim finden, kenne ich allerdings nicht. Die Darstellung des Meeres aber in der Gestalt eines Greises, der aus dem Munde die Wellen speit, findet auch wieder im griechischen Psalter ihr Analogon, wo der Jordan als halbnackter Greis dargestellt ist, aus dessen Mund sich der Fluß ergießt. Aehnliche Darstellungen von Flüssen weisen auch jene bereits genannten zwei russischen Psalter auf.

Ebenso kann ich mit dem Verfasser nicht übereinstimmen, wenn er sagt: „Von einer besonderen Ausschmückung des Kreuzes mit der im Abendlande während der Frühgothik entstandenen Kleeblattform sei im Orient keine Spur zu finden." Daß in der späteren byzantinischen Kunst die Kleeblattform am Kreuze in Anwendung kam, beweist, um ein in Deutschland befindliches Werk zu nennen, das große echt byzantinisch-russische Krucifix, welches der bayerische Kurfürst Max Emanuel als Beute aus dem Türkenkriege mitbrachte und das sich in der St. Magdalenenkapelle im Nymphenburger Park befindet. Hier zeigt uns das vergoldete, mit reichem Blätter- und Blumenornament versehene, schön geschnitzte hölzerne Kreuz, auf welches dann allerdings ein kleineres einfaches Kreuz mit dem Krucifixus gemalt ist, die ausgesprochene Kleeblattform.

So erscheint mir denn die Ausschmückung und symbolische Ausstattung nicht gerade als ein charakteristisches Merkmal des abendländischen Krucifixes. So manches von diesem symbolischen Beiwerk hat es mit dem byzantinischen gemein und aller Wahrscheinlichkeit nach zugleich mit dem Typus des Gekreuzigten selbst der byzantinischen Kunst entnommen. In Darstellungen aber, wie der Sonnenwagen, und in Personifikationen, wie der des Meeres und der Flüsse, kommt in der abendländischen wie in der morgenländischen Kunst der Zusammenhang mit der antiken Kunstauffassung zum Ausdruck.

Wenn nun aber auch das abendländische Krucifix sowohl in der Darstellung der Kreuzigung selbst als auch in der der symbolischen Zuthaten stofflich direkt unter dem Einflusse der byzantinischen

*) Vgl. den Aufsatz Buslajew's über die russische Heiligenmalerei in der o. a. Publikation des Vereins für altrussische Kunst, S. 62.

Kunst steht, so macht sich doch der selbständige abendländische Geist im Verlaufe der Zeit bei der Darstellung des Krucifixes nicht weniger geltend als bei allen übrigen religiösen Stoffen.

Hat das spätere abendländische Krucifix die realistische Auffassung und Wiedergabe des Todes Christi im Gegensatze zu jener älteren abendländischen Darstellungsweise παρὰ φύσιν dem Oriente zu danken, so hat die abendländische Kunst diesem realistischen Typus, der bei den Byzantinern wie auch alle übrigen Typen nur zu bald erstarrte, ein eigenthümliches Leben einzuhauchen gewußt. Die dem Geistesleben der abendländischen Völker eigenthümliche Vielseitigkeit, der im Abendlande überall und immer wieder sich geltend machende individualistische Zug durchdringt auch die hier entstandenen Krucifixbilder. Ist die Stellung des Gekreuzigten, die Art seiner Bekleidung, die Ausstattung des Kreuzes, sind alle diese Aeußerlichkeiten der byzantinischen Kunst entnommen, so ist doch das innere Leben, das in den Gestalten Jesu und der das Kreuz umstehenden Personen jedesmal wieder anders zum Ausdruck kommt, Produkt abendländischer Kunstauffassung. In dem Sinne, wie von dem byzantinischen Krucifix, kann man von einem abendländischen nicht reden: man muß die abendländischen Darstellungen dieser Art einzeln durchgehen; denn hier tritt überall das Typische hinter der individuellen Auffassung zurück.

So ist es denn auch ein verdienstvolles Verfahren unsers Verfassers, daß er uns in seinem Werke eine reiche Auswahl besonders charakteristischer Kreuzigungsbilder bis in die neue Zeit hinein sowohl chronologisch als auch von Gesichtspunkte der Technik aus geordnet, vorführt. Auch ist überall in der Art und Weise, wie wir sie an einigen einzelnen Fällen kennen gelernt haben, der Zusammenhang zwischen der geistigen und besonders der religiösen Richtung der Zeit und den betreffenden Kunstprodukten betont.

Ed. Dobbert.



Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Nach dem Kriege.

Ein kunstgeschichtlicher Situationsplan, nebst einem Vorschlag für das Siegesdenkmal.

Von A. Teichlein.

I.



Unabsehbar sind die Folgen der welthistorischen Ereignisse von 1870. Dennoch läßt sich das Endresultat des deutsch-französischen Krieges schon jetzt in ein kurzes inhaltschweres Wort prägen; es heißt: Neugestaltung Deutschlands und Frankreichs.

Da wir hier nicht Politik, sondern Kunstgeschichte treiben, muß es erlaubt sein, den obigen Satz ohne weiteres als die Voraussetzung unsers eigentlichen Thema's stehen zu lassen. Welchen Einfluß werden die kulturhistorischen Konsequenzen politischer Neugestaltung auf die Kunst üben? Was haben wir — nach dem Kriege — insbesondere für die deutsche Kunst zu wünschen und zu hoffen? Dies sind die Fragen, welche sich uns umsomehr aufdrängen, als die beiden Nationen, um deren Regeneration es sich handelt, nicht blos die hervorragendsten Kulturvölker der Gegenwart überhaupt, sondern gerade diejenigen sind, welche bisher als die Hauptträger der kunstgeschichtlichen Bewegung unsers Jahrhunderts sich bewährt haben. Der Verlauf dieser Bewegung ist bekannt. Doch haben wir uns wenigstens insoweit auf Rückblicke einzulassen, als dadurch Ausgangspunkte für unsere Erörterungen gewonnen werden.

Den Anfang der artistischen Bewegung kann man ebensowohl in Deutschland als in Frankreich für „national" gelten lassen; er war es wenigstens insofern, als die Bewegung beiderseits durchaus selbständig anhob, wobei jedoch folgende charakteristische Unterscheidung zu machen wäre: die Franzosen wußten nichts von den Deutschen, die Deutschen aber

wollten nichts von den Franzosen wissen. Das naive Ignoriren außerfranzösischer Bestrebungen erklärt sich einfach aus dem bekannten Nationalcharakter unserer Nachbarn; das ablehnende Verhalten deutscherseits aber lag nicht in dem unsern: es hatte historische Motive. In bewußter Opposition gegen die Universalherrschaft des französischen Geschmackes im vorigen Jahrhundert, revolutionär gegenüber der David'schen Schule, so hatte die deutsche Kunst sich neue Bahnen gebrochen. Kein Wunder wenn man später, unbekümmert um den Umschwung der Dinge, welcher mittlerweile in Frankreich selbst eingetreten war, von der angestammten ästhetisch und historisch berechtigten Antipathie gegen das alte Franzosenthum (fast so naiv und selbstgefällig wie ein Pariser) in ein stehendes Vorurtheil gegen den Kunstberuf der Franzosen überhaupt überging. Wenn man sich aber in dieser Vermischung begründeter Antipathien und unbegründeter Vorurtheile für geraume Zeit verhärtete, ja selbst dann noch sich darin gefiel, als die zeitgenössische französische Schule allmählich unter uns bekannt wurde, bald schon Propaganda zu machen anfing: so ist das Alles nicht unbegreiflich und wird beinahe verzeihlich, wenn wir gewisse politische Einflüsse erwägen, welche den scheinbar rein künstlerischen Eifer stark mit patriotischer Leidenschaft versetzt hatten.

Die Begeisterung der Befreiungskriege pflegt man stets mit Vorliebe in Ansatz zu bringen, wenn die Impulse des Aufschwungs neudeutscher Kunst aufgezählt werden. Allein, selbst in diesem Augenblick, wo man vielleicht erwartet, daß wir von der verwandten Zeitstimmung auf ähnliche Wirkungen schließen werden, kann ich mich meiner alten Zweifel über das Gewicht dieses Motivs nicht entschlagen. In Bezug auf kunstgeschichtlichen Einfluß haben wir überhaupt scharf zu unterscheiden zwischen wirklicher Entwickelung des Nationalbewußtseins und bloßer patriotischer Erregung. Von der ersteren ist jederzeit alles Gute durchgreifend und nachhaltig zu erwarten; die andere kann (wenn jene bereits eingetreten ist) momentan verstärkend mitwirken, sie kann aber auch, unter Umständen, den Kunstverstand für längere Zeit trüben. Den günstigen Fall wollen wir für das erste Decennium nach 1815 gelten lassen; beim zweiten denken wir an die dreißiger und vierziger Jahre. Erklären wir uns näher.

Der stärkste, der wahrhaft *nationale* Impuls des Aufschwungs der bildenden Künste in Deutschland ist unbestritten vom Aufschwung unserer Nationalliteratur seit Lessing und Winckelmann ausgegangen. War doch diese große geistige Bewegung selbst in erster Linie eine *künstlerische* Revolution, und das Nationalbewußtsein, das sie geschaffen, zunächst ein *ästhetisches* gewesen! Wie hätte sie nicht direkt und unmittelbar eine Wiedergeburt der bildenden Künste zur Folge haben sollen? Vielleicht hat sie, ihrer ganzen Natur nach, auf die Neubelebung und den Charakter der neudeutschen Kunst noch viel bestimmteren Einfluß geübt, als selbst die große Revolution von 1789 auf die französische. Wenigstens wäre dieß eine Thesis, über welche sich streiten läßt. Daß aber der Patriotismus von 1813, bei all seiner begeisterten Energie, nicht im Stande gewesen wäre, der Nation auch nur einen einzigen Künstler zu erwecken, wenn die große literarische Revolution *nicht* erfolgt und den Befreiungskriegen längst schon vorausgegangen wäre: dieß ist eine vielleicht etwas stark ausgedrückte aber darum nicht minder unanfechtbare Wahrheit. Das also ist meine Meinung: genau genommen hätten jene glücklichen jungen Künstler, welchen auf ihren noch unbeschrittenen Bahnen das strahlende Gestirn deutscher Dichtung und Wissenschaft vorleuchtete, wohl gar keiner weiteren patriotischen Anregung mehr bedurft, um nichtsdestoweniger an's Ziel zu gelangen; daß aber auf *sie*, „die Befreiungskämpfer in der Kunst", wie man in meiner Jugend die bahnbrechenden Reformatoren zu nennen liebte, allerdings auch der politische Anstoß, als er hinzutrat, selbstverständlich nur günstig einwirken, d. h. die ohnehin vorhandene nationale Begeisterung verdoppeln konnte: dieß kann man gern zugeben.



Doch wie dem sei! Bald genug (wie das neuerdings beliebte Stichwort sagt) hatten die Federn der Diplomaten verdorben, was das Schwert erworben, und die eigentliche Entwickelungs- und Blüthezeit der wiedergeborenen Kunst, das dürfen wir nicht außer Acht lassen, fällt in jene dreiunddreißig Friedensjahre (von 1815—48), welche bei all ihrer kunstförderlichen Gemüthlichkeit eine Zeit der politischen Windstille, ja der dicksten Reaktion gewesen sind. Dieser Zeit war von der Begeisterung der Befreiungskriege bald nicht viel anderes mehr übrig geblieben als ein Bodensatz von Franzosenhaß, welcher den alten ästhetischen Antipathien und Vorurtheilen trefflich als patriotischer Guano diente. Das war positiv. In anderer Hinsicht aber wirkte der Patriotismus jetzt eigentlich nur mehr negativ auf die Kunst. Wäre damals der patriotische Enthusiasmus schlechthin einer völligen Apathie verfallen, so würde das auf die Entwickelung der Kunst weniger bedenklichen Einfluß geübt haben als die eigenthümliche Stimmung, welche sich mehr und mehr gerade der edelsten Gemüther bemächtigte. Die politische Enttäuschung hatte nämlich die frühere thatkräftige Begeisterung für ein nahes Ziel doch nicht völlig gebrochen, sondern nur zurückgedrängt und in eine stille aber heftige Sehnsucht nach dem neuerdings in die Ferne gerückten verwandelt. Unter solchen Zuständen war freilich nichts natürlicher, als daß die ohnehin noch wenig an politische Thätigkeit gewöhnten Deutschen sich zunächst auf ihr geliebtes ästhetisches Nationalbewußtsein zurückzogen und Jahrzehnte lang Trost und Ersatz für die versagte politische Einigung in ihrer ideellen, literarischen und artistischen Einheit suchten. Der Rückzug auf die Kunstsphäre war aber nur halb von wirklicher Hingebung an dieselbe inspirirt, zur guten Hälfte war er mehr eine strategische Bewegung, welche ganz andere Absichten maskirte. Ein großer Theil der damals zur Schau getragenen Begeisterung für deutsche Kunst galt, ehrlich gestanden, keineswegs der herrschenden Kunstrichtung, welche von den Wenigsten begriffen wurde, sondern diente, bewußt oder unbewußt, nur jenem tendentiösen Patriotismus der unbefriedigten politischen Sehnsucht als mächtiges und wenigstpolizeiwidriges Agitationsmittel für den nationalen Gedanken. Die Folge war, daß jetzt der ästhetische Nerv der Nation selbst nicht mehr mit der ihm sonst eigenen Unbefangenheit wirken konnte, sondern an patriotischen Tendenzen zu leiden anfing. Es bemächtigte sich der artistischen Bewegung allmählich jene absichtliche Deutschthümelei, von welcher die Heroen unserer großen Literaturepoche frei waren, und die zuletzt obendrein auf eine Phrase hinauslief, deren eigentlicher Sinn mehr in Festreden als in der Kunst zu Tage trat. Gerade in München, dem Vorort der „nationalen" artistischen Bewegung waren, bezeichnenderweise, ihren letzten mehr theoretischen als praktischen Partisanen schließlich die Künstlerfeste fast wichtiger geworden als die Kunst selbst. Und dabei, man muß es gestehen, war die patriotische Jugend der vierziger Jahre von einem ganz richtigen Instinkte geleitet. Denn dies war ja doch des Pudels Kern: die zeitgenössischen Sänger- und Schützenfeste waren gut, sinnige Künstlerfeste mit ihrem direkten Hinweis auf das artistische Nationalbewußtsein, die ideelle deutsche Einheit, waren aber gewiß nicht weniger „zeitgemäß" als jene und jedenfalls wirksamer als die Kunst der cornelianischen Epoche, welche zwar immer noch getreulich als die „nationale" gepriesen wurde, dabei aber schon längst, nach Inhalt und Form, als destoweniger „zeitgemäß" galt.

Wir können uns hier auf die Analyse der Wirren und Konflikte, Widersprüche und Parteibildungen jener Periode des Umschwungs nicht einlassen, die wir durch die Wahrnehmung angedeutet haben wollen, daß jetzt die Begriffe „national" und „zeitgemäß" seltsamerweise als gegensätzliche Parolen auftauchten, während doch wieder durch das Zauberwort „zeitgemäß", für den damaligen Deutschen, specifisch-patriotische und universellkulturhistorische Tendenzen zugleich in buntem Durcheinander ausgedrückt wurden. Nur

Eines wollen wir noch einmal betonen: die althergebrachten Vorurtheile gegen die Franzosen gediehen in diesem Klima immer noch besser als die nationale Kunst selbst, ja man verbiß sich einerseits um so leidenschaftlicher darein, je mehr sie bereits ein Zankapfel der Parteien geworden waren. Der Corneliuskultus wurde, wenn nicht in der Kunst, so doch bei festlichen Anlässen noch lange mit Andacht betrieben, weit über die Zeit hinaus, da der Meister nach Berlin übergesiedelt war, um dort, wie er sich einmal ausgedrückt hat, „Demuth zu lernen". Daß indeß die „Weihrauchatmosphäre", welche Cornelius seiner Zeit in München umgab, ihm selbst gefährlich zu werden drohte, das habe nicht ich, das hat der panegyrische Biograph des „Meisters der deutschen Malerei" gesagt. Nach meiner Ansicht haben jene Weihrauchwolken weitaus am stärksten nicht den großen Reformator, sondern vielmehr die Sinne seiner patriotischen Mit- und Nachstrebenden, seiner Bewunderer und Kritiker von tendentiös beschränktem Urtheil umnebelt. Denn in der Atmosphäre dieser Kreise hatte sich allerdings das Dogma von einer alleinseligmachenden deutschen Kunst und einem auserwählten Künstlervolk deutscher Nation bis zu einer Selbstvergötterung des ästhetischen Nationalbewußtseins verstiegen, welche nahezu an die Glaubenskraft französischen „Größenwahnsinns" und neurömischer Unfehlbarkeitstheorien streifte. Dergleichen pflegt sich jederzeit zu rächen! Während selbst nach 1848 das Münchener Barbarossafest immer noch die ideelle künstlerische deutsche Einheit feierte und dieses „Reich der Geister" ohne Weiteres „Fleisch und Blut im deutschen Reiche werden ließ", war die artistische Contrerevolution schon längst in vollem Gang. Das Zeitalter der Eisenbahnen hatte nicht gesäumt, seine Wanderausstellungen belgischer Bilder, endlich seine Weltausstellungen in Scene zu setzen. Damit war der Widerstand der patriotischen Vorurtheile gebrochen. In Deutschland räumte jetzt die sogenannte Periode „des Gedankens und der nationalen Sprache in der Kunst" der sogenannten Periode „der Erscheinung und des internationalen Ideentausches" das Feld. Die letztere aber, die Periode der **internationalen** Bewegung — geben wir der Ironie des Schicksals die Ehre! — ist seit mehr als dreißig Jahren, insbesondere aber seit der Pariser Universalausstellung von 1855, ganz vorzugsweise nichts anderes gewesen als die **Präponderanz der französischen Schule**. Wohl oder übel, — dieß ist der Thatbestand.

Obschon ich 1867 nicht verfehlte, das Sinken der französischen Schule und die relativen Fortschritte der Malerei in Deutschland zu konstatiren*) und anderwärts — lange vor dem Kriege — aus rein kunstgeschichtlichen Gründen der Vermuthung Raum gab, daß es mit dem Uebergewicht und Einfluß der Franzosen bereits wieder zu Ende gehe**), wird man mir doch, nach allem Bisherigen, nichts weniger ansinnen als das ich unter dem Eindrucke deutscher Siege und französischer Niederlagen, mich etwa hinreißen lasse, nunmehr — nach dem Kriege — die Umkehr der Bewegung, die Wiederauferstehung der vormärzlichen „**nationalen**" Kunst zu verheißen. Denn dieß wäre ja doch nur Phrase, selbst wenn wir mit der Auferstehung zugleich ihre Transfiguration weissagen wollten. Nicht um wohltönende Weissagungen für die Zukunft handelt es sich jetzt, sondern um rücksichtslose Prüfung der Sachlage.

---

*) Vergl. „Eine Weltausstellungsfahrt." Bayerische Zeitung 1867.

**) Vergl. „Münchener internationale Fragmente." II. Wiener „Presse" 1868.

Die deutschen Dombaumeister in Prag und Mailand.

Von Fr. W. Unger.

(Schluß.)

Die Baugeschichte des Mailänder Doms ist schon früher ziemlich ausführlich auf Grund von Urkunden von Giulini*) erörtert worden. Jetzt hat sie Graf Ambrogio Nava**) so vollständig, als es nach den sehr reichhaltigen archivalischen Urkunden möglich war, dargestellt. Diese Geschichte gewährt ein besonderes Interesse dadurch, daß sie uns einen beständigen Kampf zwischen den Ansichten der italienischen und denen der deutschen und französischen Baumeister über das Wesen des gothischen Styls vorführt. Wiederholt treten in Mailand Männer auf, welche auf die berühmten französischen und deutschen Bauhütten hinweisen, und sie gewinnen wiederholt einen Anhang, der es dahin bringt, daß man einen tüchtigen Meister aus diesen Ländern zu gewinnen sucht. Aber so oft ein solcher erscheint, erneuert sich dasselbe Schauspiel. Der fremde Meister verwirft den ganzen Bau der Italiener und möchte Alles einreißen und von vorn anfangen. Dann beginnt eine Verhandlung über seine Ausstellungen, bei welcher eine möglichst große Anzahl von Sachverständigen zugezogen wird. Die italienischen Meister verwerfen aber meist einstimmig seine Einwendungen gegen ihre Bauweise, und es folgt eine Reihe von Chicanen, indem alles, was er macht oder in Vorschlag bringt, für fehlerhaft und schädlich erklärt wird, und das Ende ist, daß er meistens entlassen wird oder ärgerlich fortgeht und wohl gar noch den vermeintlich angerichteten Schaden ersetzen soll. Dieser sich ewig wiederholende kleine Krieg hat offenbar seinen Grund in der Verschiedenheit der principiellen Ansichten. Die nordischen Meister halten den Bau für nicht sicher, weil sie ihre gewohnten übermächtigen Strebepfeiler, spitzen Dächer u. s. w. vermissen, und die Italiener können sich mit den deutschen Formen der Kapitäle, des Blattwerks u. s. w. nicht einverstanden erklären. Laien sind es dagegen, und besonders der Herzog, welche meist die Fremden begünstigen, da sie wohl ein Gefühl für das Großartige und Erhabene der nordischen Bauweise nicht verläugnen können, während die Techniker, die Baumeister und Ingenieure, wie sie dort genannt werden, mehr in der gewohnten Behandlungsweise der Detailformen befangen sind. Doch dies läßt sich mehr zwischen den Zeilen lesen, als daß es allenthalben deutlich ausgesprochen wäre.

Heinrich von Gmünd war nun einer der ersten und einer der bedeutendsten unter den fremden Meistern, welche auf solche Weise in Mailand auftreten. Herzog Johann Galeazzo Visconti hatte am 15. Mai 1386 den Grundstein zu dem Dome gelegt und der Bau war

*) Conte Giorgio Giulini, Memorie spettanti alla storia del governo ed alla descrizione della citta di Milano. Milano 1760, erweitert in der neuen Ausgabe von 1854—57.

**) Memorie e documenti storici intorno all' origine, alle vicende ed ai riti del duomo di Milano, pubblicati per cura del Conte Ambrogio Nava. Milano 1854.



am 7. März 1387 ernstlich in Angriff genommen, so daß schon im Herbst 1388 der Marmorbau über der Erde beginnen konnte. Es scheint aber dabei an einer einheitlichen Leitung gefehlt zu haben, denn es war stets als Oberbaumeister eine Anzahl von sogenannten Ingenieuren dabei angestellt, die mehrfach zu gemeinschaftlichen Berathungen zusammenberufen wurden, und die Entscheidung über alle wichtigeren Fragen lag in der Hand einer übermäßig zahlreichen Baudeputation, die wieder vom Erzbischof und Domkapitel abhängig war. In letzter Instanz wandte man sich an den Herzog, der jedoch nur selten eingriff. Von wem aber der Plan zu dem Bau entworfen sei, ist nach den vorhandenen Quellen nicht zu ermitteln. Der Augenschein lehrt, daß hierbei der Grundriß des Kölner Domes benutzt wurde. Wir wissen aber so wenig von einer Mittheilung desselben durch die Kölner Bauhütte, als von der Thätigkeit eines Kölner Meisters in Mailand. Doch ist es hinlänglich bekannt, daß bei vielen bedeutenden Kirchenbauten fremde Bauwerke zum Muster genommen wurden, und daß unter andern die Wiener Bauhütte noch eine Sammlung von fremden Entwürfen und Zeichnungen besitzt, die man muthmaßlich im Mittelalter ähnlich benutzte, wie dies noch jetzt mit Publikationen in Zeitschriften und Monographien geschieht. Unter den Bürgern und auch unter den Sachverständigen zu Mailand waren nun einige, welche die Kunst der Deutschen und Franzosen namentlich beim Herzog erfolgreich vertraten, und darauf drangen, daß tüchtige deutsche, französische oder englische Meister berufen würden. Einer der ersten deutschen Steinmetzen, die am Dom arbeiten, ist Meister Johannes Teutonicus, dem die Baudeputation am 6. März 1390 den Tagelohn erhöht. Er ist vielleicht derselbe, der bald darauf unter dem Namen des Meister Anes, Annes, Annex oder Anner, d. i. Hans, eine bedeutendere Rolle spielt. Dieser wird auch in den Urkunden Johannes de Fernach, de Farnech, de Furimburg und da Friburgo genannt. Meister Hans stammte demnach aus Fernach in Baden und kam von Freiburg im Breisgau nach Mailand. Er war also ein Zögling einer der ersten und ältesten deutschen Bauhütten. Das Erste, was man nun sicher von ihm erfährt, ist, daß die Baudeputation des Domkapitels ihm am 12. März 1391 Neuerungen, die er einzuführen versucht habe, untersagt, und da er behauptet, daß er damit begangene Fehler wieder gut machen wolle, verlangt sie, daß er diese Fehler schriftlich darlege, damit man darüber Beschluß fassen könne. Auch der Sekretär des Herzogs erkannte an, daß von Ingenieuren und Werkleuten Fehler begangen seien, und berief sich deshalb auf Giovanni Cataneo, dem ebenfalls aufgegeben wurde, seine Ansicht schriftlich aufzusetzen. Meister Hans suchte jedoch eine stärkere Stütze für seine Ansichten zu gewinnen. Er erbot sich, nach Köln zu gehen, um von dort einen bewährten Baumeister (unum maximum Inzignerium) für den Dombau zu holen, und man bewilligte ihm dazu die Reisekosten, die er anfänglich erstatten sollte, wenn er keinen Kölner Meister mitbringe. Am 19. März gestand man ihm jedoch in diesem Falle die Hälfte des Bewilligten als Entschädigung zu. Als einige Ingenieure um diese Zeit den Vorschlag machten, gegen den ursprünglichen Plan die äußersten Seitenschiffe durch Querwände zu Kapellenreihen zu gestalten, setzte man den Beschluß darüber bis zur Ankunft des Kölner Meisters aus. War vielleicht die Benutzung des Kölner Grundrisses ein Motiv für die Baudeputation, so bereitwillig auf den Vorschlag des Meisters Hans einzugehen? Unterdessen reichte Meister Hans am 28. März 1391 sein schriftliches Gutachten ein, und es sollte darüber in einer Versammlung erfahrener Ingenieure berathen werden. Ueber den Ausgang fehlen die Akten. Doch war derselbe für Meister Hans so ungünstig, daß der Erzbischof ihm am 22. Juni auf Antrag der Baudeputation seinen bedungenen Monatsgehalt entzog und ihn auf Tagelohn setzte. Damit war er aus der Reihe der angestellten Ingenieure gestrichen und den gewöhnlichen Steinmetzmeistern gleichgestellt. Dennoch voll-

endete er die Zeichnung zu der schönen Thür der südlichen Sakristei der Monsignori, und begann auch mit der Ausführung derselben, ehe er seine Reise antrat. Die Baudeputation ging noch am 1. November 1391 den Erzbischof an, er möge dem Hans Fernach einschärfen, daß er seine Arbeit löblich und ohne Nachtheil für den Bau zu Ende führe. Erst am 5. August 1293 ließ der Erzbischof seine Arbeit durch die Ingenieure Jakob von Campiliono (oder Campione) und Giovannino di Grassi prüfen, und man beschloß, einige Vereinfachungen an dem Plane des Meister Hans vorzunehmen, worauf Giov. di Grassi den Bau nach demselben ausgeführt hat.

Unterdessen war Meister Hans abgereist und am 25. Februar 1392 unverrichteter Sache zurückgekehrt. Man zog ihm die Hälfte des bewilligten Reisegeldes ab, und seitdem hört man nichts mehr von ihm. Noch während er in Mailand arbeitete, meldeten sich andre deutsche Meister. Schon am 16. Juli 1391 bot sich Ulrich von Ensingen (die Mailänder Urkunden schreiben Ensigen) zu Ensingen im Würtembergischen Oberamt Vaihingen der Baudeputation als Ingenieur an, und das Domkapitel forderte ihn auf zu kommen, indem es in Berücksichtigung seines Rufes Erstattung der Reisekosten zusagte, falls er nicht tauglich befunden würde. Ulrich Ensinger — denn es ist ohne Zweifel dieses berühmte Haupt der bekannten schwäbischen Baumeister-Familie — muß also schon damals einen gewissen Ruf gehabt haben, obgleich wir von seiner Thätigkeit vor diesem Zeitpunkte keine Kunde haben. Aber er blieb aus, denn bald danach wurde er Werkmeister des Dombaues zu Ulm. Dort hat er von 1392 bis 1402 gearbeitet, worauf er in gleicher Eigenschaft beim Straßburger Münster eintrat und später, 1406—29 auch den Bau der Liebfrauenkirche zu Eßlingen leitete. Auch später ist er nicht nach Mailand gekommen, denn der vier Jahr später auftretende Ulrich von Fisingen kann nicht wohl eine Person mit ihm sein, wie Manche glaubten annehmen zu dürfen.

Dagegen erschien am 28. November 1391 Heinrich von Gmünd (in den Urkunden heißt er Heinrichus de Gamundia oder Gamodia) in Mailand, und die Baudeputation, die an ihm einen vorläufigen erwünschten Ersatz für den erwarteten Kölner Meister zu erhalten hoffen mochte, stellte ihn am 11. December 1391 auf drei Monate als Ingenieur beim Dombau an. Er erhielt monatlich 15 Gulden Besoldung für sich und einen Gehilfen, nebst freier Wohnung, Wein und Holz.

Meister Heinrich trat alsbald noch entschiedener, als Meister Hans, gegen die italienische Bauweise auf. Er meinte, man thäte am besten, Alles wieder abzureißen und neu zu bauen. Die Ingenieure und Laien, denen er seine Ansichten vortrug, brachten es dahin, daß die Baudeputation am 11. December 1391 beschloß, seine Behauptungen durch einen zahlreichen Kongreß von Ingenieuren, wobei auch auswärtige zugezogen werden sollten, prüfen zu lassen. Ehe es dazu kam, waren die drei Monate der provisorischen Anstellung für Meister Heinrich abgelaufen und er verlangte Erhöhung des Soldes und Verlängerung seiner Anstellung. Man bewilligte ihm am 17. Februar 1392 neben dem bedungenen Monatsgehalt die Reisekosten und einen Vorschuß von 10 oder 12 Gulden, und beschied ihn, vorläufig für den bisherigen Sold fortzuarbeiten. Am 15. April endlich berief man aus Verona den Ingenieur Giovanni da Ferrara, und unter dem Vorsitz dieses damals berühmten Mathematikers trat am 1. Mai 1392 die Kommission, welche über Meister Heinrich's Ausstellungen entscheiden sollte, zusammen. Sie bestand aus 35 Deputirten und 14 Ingenieuren, Meister Heinrich selbst mit eingerechnet. Seine Ausstellungen betrafen die Stärke der Mauern und Pfeiler, den Wasserabfluß von den Dächern, die Proportion der Höhe und Breite, die Pfeilerhöhe, die Schönheit eines der Seitenportale, die Anlage der Seitenkapellen, die Verbindung der Seitenschiffe mit dem Mittelschiffe, und die Strebe-

pfeiler. Man sieht, es war die Einsprache, welche die deutsche Gothik gegen die italienische that. Die Italiener entschieden einstimmig gegen den Deutschen, und nur Simone de Orsenigo trat ihm in einem einzigen Nebenpunkte bei.

Von diesem Augenblicke an sah sich Meister Heinrich auf das schlechteste behandelt. Er hatte noch immer die versprochene Entschädigung für seinen ersten Aufenthalt in Mailand zu fordern, aber die Baudeputation gestand ihm nichts mehr zu, als was er mit seiner Arbeit nach dem Taxat verdient hätte, ja sie verweigerte jetzt die früher bewilligte Erstattung der Reisekosten, und beschloß endlich am 29. Mai 1392, ihn abzulohnen, da er für den Bau nicht nöthig sei, und unnützer Aufwand vermieden werden müsse. Zwar verwandte sich der Herzog noch am 7. Juli für eine billige Erstattung seiner Kosten und Dienste, aber die Deputirten sagten dem deutschen Meister in's Gesicht, er sei überreichlich belohnt, denn er habe dem Bau schlecht gedient, und durch sein verkehrtes Handeln großen Nachtheil und Schaden verursacht: dennoch wolle man ihm noch 6 Gulden über das Versprochene geben, damit er nach Hause gehen könne; dagegen solle er quittiren. Meister Heinrich hörte den Beschluß, den ihm sein Dolmetscher übersetzte, an, ohne ein Wort zu erwiedern. Er ging und überließ Andern die Vollendung seiner angefangenen Arbeiten. Er hatte ein hölzernes Modell für ein Pfeilerkapitäl ausgeführt und auf einer Mauer gegenüber der erzbischöflichen Wohnung öffentlich aufgestellt, und die Baudeputation lud drei Ingenieure nebst andern Sachverständigen auf den 3. Februar 1392 ein, dasselbe zu prüfen, damit man danach über die Fortsetzung des Baues der Fenster und Kapitäle zum Schluß kommen könne. Dagegen ließ sie gleichzeitig von Simone de Cavagnara ein hölzernes Modell des ganzen Domes machen, das noch im Februar fertig und im Dome aufgestellt wurde. Vielleicht sollte dadurch die Arbeit des Meister Heinrich in den Schatten gestellt werden. Es scheint jedoch, daß ein Kapitäl zu einem der vier Pfeiler unter der Kuppel, welches lange nach Meister Heinrich's Entfernung, am 14. December 1393 vollendet wurde, das von ihm angefangene war. Auch hier zeigt sich wieder das Mißtrauen der Baudeputation, indem dieselbe beschließt, eine Kommission zu berufen, welche untersuchen solle, ob an den nun noch herzustellenden Kapitälen noch etwas zu verbessern sei.

Einer der wenigen Ingenieure, die den Vorzug der deutschen Gothik vor der italienischen begriffen, war Guidolo della Croce. Dieser erklärte, als 1401 in ganz ähnlicher Weise über den Plan des aus Paris verschriebenen Jean Mignoth verhandelt wurde: der Plan könne nicht schöner und besser sein, weil Mignoth sich darin als wahren Geometer zeige und seine Anordnungen ganz denen des allervortrefflichsten Meister Heinrich glichen, den die Mailänder wie einen von Gott gesandten besessen hätten und noch besitzen würden, wenn sie ihn nicht vertrieben hätten. Die bisher vorgeschlagene falsche Ordnung werde hier durch die richtige triangulare ersetzt, von der man nicht abweichen könne, ohne in Irrthümer zu verfallen; was einst Meister Heinrich und vor ihm schon der deutsche Meister Johann von Fernach mit lauter und treuer Stimme falschen tauben Ohren gepredigt habe.

Diese Stimme setzte freilich nichts durch. Nach den Worten des Guidolo könnte man glauben, es habe sich darum gehandelt, ob man den gothischen Styl an die Stelle des romanischen setzen solle. Allein man weiß, daß der Mailänder Dom von Anbeginn gothisch angelegt ist, und das Gutachten der Kommission zeigt überdieß deutlich genug, daß der Streit sich darum drehte, ob der gothische Styl im Sinne der italienischen Baumeister etwa nach der Weise der verschwenderisch, aber principlos dekorirenden florentiner oder venezianer Schule, oder nach der konsequenten Theorie der deutschen Bauhütten durchgeführt werden solle. Die italienischen Architekten leisteten gegen die letztere den hartnäckigsten Widerstand.

Kurz vorher, ehe Meister Heinrich Mailand verließ, war S. Petronio in Bologna in Angriff genommen, und vier Jahre später begann man die Certosa bei Pavia, die beiden glänzendsten gothischen Bauten Oberitaliens nächst dem Mailänder Dom. Daß Heinrich von Gmünd an ihnen gearbeitet habe, nachdem er Mailand verlassen, ist ein Traum. Wohin er sich gewendet, und was weiter sein Schicksal gewesen, darüber giebt keine bekannte Geschichtsquelle Aufschluß.

In Mailand treten noch mehrfach deutsche und französische Baumeister auf. Am 4. November 1394 traf Ulrich von Fisingen oder Fusingen (Füssing im bayerischen Landgericht Griesbach oder Füssingen im Württembergischen Oberamt Ravensburg?) aus Ulm ein, nachdem er auf vorhergegangene Anfrage eine vom 12. April desselben Jahrs datirte Einladung erhalten hatte. Er wurde am 23. November vorläufig auf vier Monate mit 24 Gulden monatlich als Ingenieur angestellt. Auch er erklärte den bisherigen Bau für fehlerhaft, und Giovanni da Pusterla begab sich am 26. December 1394 mit ihm, Guidolo della Croce und mehreren andern Meistern zum Erzbischof, um seine Vorschläge prüfen zu lassen. Die Baudeputation beschloß darauf am 10. Januar 1395, daß eine Vereinigung von Doctoren und Bürgern darüber entscheiden, wenn diese sich aber nicht einigen könne, die Sache zum Austrag an den Herzog gebracht werden solle. Am 17. Januar traten mehrere Ingenieure und Bürger mit zwölf Werkmeistern (Fabri) zu diesem Zwecke zusammen. Auch hat man irrig behauptet, daß der Florentiner Baumeister Nicolò de Selli als Obmann daran Theil genommen habe. Die Verhandlung blieb jedoch ohne Resultat, und die Sache kam vor den Herzog. Unterdessen verlangte Ulrich definitive Anstellung auf vier Jahre mit dem bedungenen Monatsgehalt von 20 Gulden. Die Baudeputation wollte aber nur noch 15 Gulden bewilligen, und setzte am 23. Februar 1494 eine Kommission ein, die darüber mit ihm verhandeln sollte. Vor dem Herzoge erschien nun in Pavia eine große Anzahl der Baudeputirten mit Ulrich und den Ingenieuren Giovanni di Grassi und Jacopo de Campiliono, seinen Hauptgegnern. Hier erklärten sich alle einstimmig gegen ihn, und in Folge davon legte die Deputation ihm am 25. März 1395 die Frage vor, ob er eins der großen Chorfenster und eins der Kapitäle in der bisherigen Weise ausführen wolle. Er aber erklärte durch seinen Dolmetscher Heinrich von Esselin aus Ulm, daß er lieber gehen wolle, als seine eigenen Zeichnungen aufgeben und nach ihrer Meinung arbeiten. Die Deputation erwiederte, sie wolle die angefangene Weise des Baues nicht ändern, und so wurde ihm der Gehalt für die vier Monate seiner provisorischen Anstellung bis zum 23. März 1395 ausgezahlt. Ulrich wurde nicht definitiv angestellt und schied in Frieden.

Nicht so gut kam der Franzose Jean Mignoth (Johannes Mignothus, Migniothus oder Miniothus) weg. In Paris hielt sich im Jahre 1399 ein Mailänder Bürger Johannes Alcherius auf, welcher der Baudeputation den flandrischen Maler Jacob Cova, Cona oder Conna von Brügge, der zu Paris wohnte, den Normannen Johannes Campomosi und dessen Genossen Mignoth von Paris empfahl. Dieselben wurden nach Beschluß vom 13. April 1399 angenommen und ein bestimmter Sold für jeden sammt dem Bacularius (Parlirer), den er mitbringen würde, verheißen. Cova und Mignoth reisten am 21. Juli 1399 von Paris ab und kamen am 7. August in Mailand an. Dort trug man dem Cova sofort auf, eine Zeichnung von der ganzen Kirche zu machen; Mignoth aber erhielt erst am 14. September seine Bestallung.

Am 20. Oktober nahm Mignoth an einer Berathung über die Fortführung des Baues der Sakristei Theil. Es war ein Vorschlag gemacht, über derselben Bibliotheksräume anzulegen und so die Höhe dieses Baues mit der der angrenzenden Schiffe in Einklang zu

bringen. Die Versammlung beschloß eine neue Zusammenkunft, in der die von Mignoth vorzulegende Zeichnung und überhaupt seine Fähigkeit geprüft werden sollte. In dieser zweiten Zusammenkunft, (die Nava auf den 10. September setzt, was aber nicht richtig sein kann), scheint Mignoth zuerst wieder Bedenken gegen die Festigkeit des ganzen Dombaues vorgebracht zu haben. Er wollte einen großen Theil der Kirche niedergerissen und nach seinen Zeichnungen neu gebaut haben, nnd brachte die Sache an den Herzog, der sie sehr ernst nahm und der Baudeputation zur Prüfung überwies. In einer Berathung, die am 16. December mit einer großen Zahl von meist auswärtigen Sachverständigen gepflogen wurde, kam jedoch nur der Beschluß zu Stande: das Modell, welches Giovannino de Grassi bei seinem Tode unvollendet hinterlassen habe, solle fertig gemacht und dem ferneren Bau zum Grunde gelegt werden. Mit Mignoth konnte man sich nicht verständigen, und befahl ihm daher am 21. December, bis zum 23. seine Bedenken schriftlich einzureichen, die dann am 29. December in Gegenwart des Bischofs von der durch sieben Deputirte verstärkten frühern Versammlung geprüft werden sollten. Doch mußte die Frist wiederholt verlängert werden, und schließlich erklärten die Deputirten die von ihm eingereichte Schrift für ungenügend. Erst am 25. Januar 1400 kam es zur Prüfung derselben. Sie enthielt 41 Propositionen und vier Nachträge, die von jedem der Ingenieure einzeln beantwortet werden sollten. Doch erklärten die letztern zu Proposta 24—41: wenn sie darauf und auf Alles, was er noch ferner vorbringen könnte, antworten wollten, so würde der Bau nie vorwärts kommen. Am 21. Februar 1400 ließ man sich ein Gutachten von drei andern französischen Ingenieuren, Simonetus Nigrus, Johannes Sanomerius und Mermetus oder Maermetus von Savoyen, ertheilen. Diese aber, wenigstens der erstere und letzte, sprachen ähnlich, wie Mignoth, der abermals verlangte, daß die Sache an den Herzog gebracht werde, und am folgenden Tage mit den drei anderen Franzosen nach Pavia ging. Der Herzog sandte seine Ingenieure Bernardo von Venedig und Bartolino von Novara nach Mailand, um den Streit zu entscheiden, zu welchem Zwecke ihnen die Baudeputation alle Papiere vorlegen und die Kosten erstatten sollte. Sie erschienen anfangs April in Mailand und auf Grund ihres Gutachtens vom 8. Mai (Marzo in dem Abdruck desselben bei Nava p. 99 scheint ein Druckfehler zu sein) erkannte der Herzog, daß er die Festigkeit des Baues zwar für gesichert halte, allein, um jeden Zweifel zu beseitigen, den Bau einer Kapelle, den seine Ingenienre zur Verstärkung desselben in Vorschlag gebracht hatten, anbefehle, über dessen Ausführung weiter mit Bartolino, Mignoth und einigen Andern berathen wurde. Schon 1393 war dieser Plan zur Sprache gebracht, doch ist er nie zur Ausführung gekommen, und Nava meint, daß sich allerdings auch kein Erfolg davon habe erwarten lassen. Die Reise nach Pavia mußte den Franzosen in Folge einer Verfügung des Herzogs vom 24. April erstattet werden.

Bald gab es neue Irrungen. Am 11. Juli 1400 stritt Mignoth mit Marco von Carona über die Anwendung von Wendeltreppen oder viereckigen Treppen. Auch hier wieder handelte es sich um deutsche oder italienische Sitte. Solche Fragen suchte die Deputation auf kürzerem Wege zu erledigen.

Am 26. März 1401 wurden wieder in einer großen Versammlung die Fragen erörtert, ob der Gewölbebau oberhalb der Kapitäle, den Mignoth in einer von dem anfänglich beabsichtigten Plane abweichenden Weise begonnen hatte, dauerhaft, schön und nicht zu kostspielig sei, und ob ein von ihm aufgeführter Pfeiler im Camposanto die hinreichende Stärke habe, um drei Gewölbrippen zu tragen. Die Meinungen waren getheilt, und Mehrere hielten seine Bauweise für besser und schöner, als die italienische. Am entschiedensten sprachen für ihn jener Johannes Alcherius, der ihn von Paris aus empfohlen hatte,

der mehrerwähnte Guidolo della Croce, Julianus Scrozatus und Simon de Cavagnaria. Diese alle werden nicht als Meister aufgeführt und waren also keine Baumeister. Nur Guidolo della Croce wird als Faber bezeichnet. Ueberdies hatte des Herzogs Sekretär, Francesco Barbavara, seinen Herrn versichert, daß Bartolino von Novara dem Mignoth das Zeugniß gegeben habe, er sei ein guter Meister und zu dem Bau geschickt, und mache demselben große Ehre. Guidolo della Croce meinte, es sei kein Wunder, daß Fehler begangen würden, wenn man zu Ingenieuren Steinmetzen, Maler, Zimmerleute, ja Handschuhmacher nehme, die rechtschaffene Leute sein möchten, aber nur nicht wüßten, wie man Kirchen bauen müsse.

Die Deputation, die von dem günstigen Bericht des Barbavara Kenntniß erhielt, beschloß, den Bau rasch in der angefangenen Weise zu fördern, jedoch dem Erzbischof die Entscheidung anheim zu stellen, wie es mit den Gewölben und dem Pfeiler im Camposanto zu halten sei. Diesem erstattete Antonio von Paderno Bericht, indem er neben den Zeichnungen des Mignoth die des Marco von Carona und seine eigenen vorlegte, worauf am 15. Mai 1401 der Beschluß erfolgte, daß das Gewölbe in der angefangenen Weise fortgeführt, der Pfeiler aber im Fundament verstärkt werden solle. Die Deputation aber zog vor, den Pfeiler einzureißen, und ließ auch die Fortsetzung des Gewölbebaues nicht nach Mignoth's Plane geschehen.

Die Streitigkeiten hörten aber nicht auf. Man verweigerte dem Mignoth am 11. Juni die Zahlung seines Gehalts für die Zeit, wo er abwesend gewesen war, und ein Schreiben des Anton de Rubeis vom 25. Juli an Erzbischof und Kapitel verlangte Namens des Herzogs, man solle für einen erfahrenen deutschen Meister und andere tüchtige Ingenieure sorgen, die sich mit Mignoth verstehen könnten, und den letztern wegen seiner Besoldungsansprüche befriedigen. Dabei drückte es die Verwunderung des Herzogs aus, daß die auf Grund des Gutachtens seiner Ingenieure von ihm ertheilten Befehle nicht ausgeführt worden seien. Auch Barbavara sprach am 4. September vor der bei dem Herzog versammelten Deputation in gleichem Sinne. Man sollte Mignoth anständig belohnen, wenn er dem Bau dienen wolle, indem er zeichne, arbeite und Schüler heranziehe. Er erinnerte daran, daß man schon den Rath ertheilt habe, den Heinrich von Gmünd zurückzurufen.

Statt dessen forderte die Deputation am 15. Oktober 1401 Mignoth vor und verlangte von ihm Rechtfertigung wegen der Schäden und Irrthümer, die er verschuldet habe, widrigenfalls sie ihn absetzen und zum Schadenersatz anhalten würde. Sie beschuldigte ihn, er habe ein Kapitäl zu hoch gemacht, welches er allerdings selbst schon hatte ändern müssen, ferner habe er ohne Anfrage drei große Marmorblöcke nach seinen verworfenen Zeichnungen bearbeitet, so daß man sie nun nicht mehr gebrauchen könne, endlich habe er andre Dinge ausgeführt, die ein gefährliches Eindringen des Wassers veranlassen könnten. Man gab ihm Zeit zur Verantwortung bis zum 20. Oktober. An diesem Tage erschien er und übergab eine schriftliche Erklärung über Chikanen, auf die er hier nicht zu antworten brauche, da die meisten der Anwesenden ihm feindlich gesinnt seien, wogegen er sich dem Ausspruche von 14 Erwählten und einem kompetenten Richter zu unterwerfen bereit sei. Die Deputation sah aber darin einen Hochmuth, der alles Maß übersteige, indem er, anstatt sich zu rechtfertigen, die Behörde herunterreiße; und da er in einer abermaligen Sitzung am 22. Oktober sich überdies weigerte, die Zeichnungen zu dem großen Fenster vorzulegen, obgleich er dieselben bei sich hatte, so setzte man ihn ab und verurtheilte ihn zum Schadenersatz nach der Schätzung von zwei Mailänder Meistern, die einstweilen sein Besitzthum und seine Zeichnungen in Beschlag nehmen sollten. Der Herzog, dem dieser Beschluß mitgetheilt wurde,

sprach sich zwar nach seiner Gewohnheit wohlwollend über Mignoth aus; doch erklärte er, die Deputation habe das Recht, ihn nach Gutdünken zu entlassen.

Mignoth scheint durch dieses Verfahren in drückende Verlegenheit gekommen zu sein. Er verhandelte noch am 15. Januar 1402 über seinen Lohn, indem er mehr, als das Bedungene glaubte in Anspruch nehmen zu können. Einige der Deputirten und einige Bürger von Mailand richteten einen Brief an den Herzog, worin sie sich bitter über das Verfahren gegen einen so ausgezeichneten Meister beschwerten und eine neue Prüfung der Sache durch einen oder mehrere geschickte fremde Geometer forderten. Der Herzog überwies denselben mit einem Schreiben aus Belgiojoso vom 18. December 1401 an die Deputation zur Beschlußnahme. Die Vorlesung desselben am 21. Februar 1402 verursachte große Aufregung, und von den anwesenden Deputirten, deren Namen unter dem Briefe standen, wollten einige nichts davon wissen und andre erklärten, daß sie wohl davon gehört hätten und auch dafür gewesen seien, aber nie ihre Namen dazu hergegeben hätten. So blieb die Sache, wie sie war. Am 5. März berief man Mignoth's Gläubiger, um sie aus dem, was demselben zukomme, zu befriedigen. Was man ihm zugestand, reichte jedoch nicht aus, denn am 19. März beauftragte man den Richorolo de Schanio, Mignoth zur Bezahlung anzuhalten, ehe derselbe davongehe. Am 2. April verlangte Barbavara von der Deputation, daß sie ihn vollständig bezahle. Diese aber antwortete, daß sie ihn befriedigen werde, sobald er die für den Dombau gemachten Zeichnungen herausgebe. Hierauf wurde die Angelegenheit endlich erledigt, und die Gläubiger, unter denen sein Gönner Guidolo della Croce obenan stand, erhielten mit seinem rückständigen Solde, was sie zu fordern hatten.

Noch nach seiner Entfernung wurde am 2. September 1403 eine Kommission niedergesetzt, welche die angeblich schlecht gefügte und nicht wasserdichte Bedachung der von ihm aufgeführten Sacristei-Gewölbe prüfen, nnd über die Mittel zur Abhülfe berichten sollte. Das Resultat ihrer Ermittelungen ist jedoch nicht bekannt.

Stets derselbe Streit, dasselbe Ende. — Noch 1481 berief man von Straßburg vier deutsche Meister, Johann von Graz und seinen gleichnamigen Sohn, Alexander von Marbach und Andreas Mair. Auch diese wurden bald wieder heimgeschickt.

A. Rethel's Fresken im Rathhaussaale zu Aachen.

In Holzschnitten von R. Brend'amour in Düsseldorf*).

Mit Abbildung.

---

* Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen hat mit der vorstehenden Publikation einen in jeder Hinsicht glücklichen Wurf gethan. Das bedeutendste Werk monumentaler Kunst, welches die Düsseldorfer Malerschule hervorgebracht, wird dadurch zum ersten Mal

*) Bilder-Cyklus aus dem Leben Karl's des Großen. Fresco-Gemälde im Krönungssaale zu Aachen von Alfred Rethel. Gezeichnet nach den Original-Wandgemälden von Alb. Baur und Jos. Kehren. Holzschnitte ausgeführt in der xylographischen Anstalt von R. Brend'amour in Düsseldorf. Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen seinen Mitgliedern für das Jahr 1869—70. Leipzig 1870. Druck von C. Grumbach.



Von den Fresken Alfred Rethel's im Krönungssaale zu Aachen.

Zeitschr. f. bild. Kunst. 1871.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

in würdiger Weise reproducirt. Der deutsche Holzschnitt findet in diesen Blättern eine seiner Natur und Geschichte völlig entsprechende, glänzende Vertretung. Und zu alledem hat die glorreiche Gegenwart den hier vorgeführten Bildern aus dem Leben des ersten deutschen Kaisers ein neues, ungeahntes Interesse verliehen. Unter solchen Umständen müssen wir es lebhaft bedauern, daß das Werk zunächst nur den Mitgliedern des Vereins, dem wir die Publikation verdanken, zugänglich ist, und hoffen, daß bald zu seiner weiteren Verbreitung Rath geschafft werde. Zugleich aber sei das Unternehmen allen unsern deutschen Kunstvereinen als leuchtendes Muster vor Augen gestellt! Hier erfüllt in der That die Association das, was sie soll, indem sie in eine empfindliche Lücke unseres Kunstbesitzes eintritt und leichten Kaufs eine Leistung ermöglicht, die dem einzelnen Unternehmer nur mit schweren Opfern gelingen würde.

Dem rheinisch-westfälischen Kunstverein war die Herausgabe von Rethel's Fresken im Aachener Krönungssaale allerdings ganz besonders nahe gelegt. Denn ihm verdanken ja diese Bilder selbst ihre Entstehung. Als der Gemeinderath von Aachen 1840 den Beschluß faßte, das altehrwürdige Rathhaus der Stadt in einem der ursprünglichen Anlage entsprechenden Style wiederherzustellen, übernahm der genannte Verein die Sorge für die malerische Ausstattung des Kaisersaales und schrieb eine Konkurrenz aus, bei welcher der damals in Frankfurt a. M. ansässige Alfred Rethel, ein Aachener Kind, den Preis davontrug. Leider verzögerte der Streit über die Restauration des Baues den Beginn der Ausmalung bis zum Jahre 1846, und dieser Aufschub hat zur Folge gehabt, daß nicht sämmtliche Bilder von des Meisters eigener Hand vollendet werden konnten. Rethel malte: „Kaiser Otto in der Gruft Karl's des Großen" (1846), den „Sturz der Irmensäule" (1848), die „Sarazenenschlacht" (1850), den „Einzug Karl's des Großen in Pavia" (1851), und hat außerdem zu der „Taufe Wittekind's" noch den Karton gezeichnet. Aber bevor der letztere in Fresco ausgeführt werden konnte, zeigten sich die Spuren des unheilbaren Gehirnleidens, dem der geniale Künstler am 1. Dezember 1859 in der Blüthe seines Mannesalters erlag. Die zweite Hälfte der Entwürfe hat bekanntlich später durch Joseph Kehren, einen der nächsten Freunde und Genossen des Verstorbenen, ihre malerische Ausführung erhalten.

Was diesen Kompositionen Rethel's ihren hohen, in der neueren deutschen Malerei bisher niemals überbotenen Werth verleiht, ist der große, im strengsten Sinne historische Styl, in welchem uns hier die Thaten des Hauptthelden der Nation, des Urahnen aller deutschen Kaisergeschlechter, erhaben und lebensvoll zugleich verkörpert werden. Dieser historische und echt nationale Zug in Rethel's Kunst und sein Verhältniß zu den andern hervorragenden Meistern der neu-deutschen Schule, wird in dem kurzen Texte, der die Publikation begleitet, in folgenden Worten trefflich geschildert: „Am meisten geistes- und charakterverwandt mit Cornelius, unterscheidet Rethel sich von diesem hauptsächlich durch die Wahl der Stoffe, die er behandelt. Er hat sich fast ausschließlich der Darstellung geschichtlicher Begebenheiten gewidmet und faßt sie, im Vergleich mit unseren anderen Meistern der Historienmalerei, in einer beinahe realistischen Weise auf. Es führt ihn dies bei seinen einzelnen Gestalten durch das Bestreben, sie ganz zu individualisiren und auf das Strengste zu charakterisiren, oft bis zur Härte und an die Grenzen des künstlerisch Schönen, doch herrscht in der Gesammtheit seiner Darstellungen immer ein großer Styl: die höchste Einfachheit und die Beschränkung auf das durchaus Nothwendige. Nirgend ist eine bedeutungslose Phrase in seiner Erzählung. Die knappe Komposition seiner Gemälde ist immer wohl angeordnet, die Gruppen sind trefflich abgewogen, aber niemals opfert er einer äußerlichen Schönheit der Linien und Formen die innere Bedeutung auf; seine Formen sind, wie seine Gedanken, streng und bestimmt. Die Zeichnung hat häufig eine Herbigkeit, wie man sie bei Dürer findet; er liebt

wie jener eckige und markirte Formen, er zeichnet mit fester Hand in scharfen Linien; wie ein Erzähler, der sich der äußersten Kürze befleißt, aber deswegen besonderen Nachdruck auf seine Sätze und Worte legt, so malt Rethel seine Geschichtsbilder".

Es liegt auf der Hand, daß für diese Art von Malerei keine reproduzirende Kunst sich besser eignete, um den Geist und die Handschrift des Meisters getreu zu übersetzen, als der Holzschnitt. Und wir fügen hinzu: gerade die hier gewählte Behandlung des Holzschnittes, welche auf den Glanz malerischer Effekte verzichtet und den Kontur zu seinem vollen Rechte kommen läßt. Die Herstellung fand in der Weise statt, daß der bekannte Historienmaler A. Baur die von Rethel selbst gemalten vier Bilder, Joseph Kehren die von ihm in Fresco ausgeführten anderen vier Kompositionen zeichnete, und daß diese Zeichnungen dann auf die Holzstöcke photographirt und in R. Brend'amour's bewährter xylographischer Anstalt geschnitten wurden. Unseres Erachtens ist namentlich A. Baur dem energischen Duktus der Hand Rethel's ganz nahe gekommen, während die von Kehren gezeichneten Blätter in ihrer getüpfelten, zerhackten Behandlung von der markigen Vortragsweise der Entwürfe wenig mehr verspüren lassen.

Die Gefälligkeit der Vereinsleitung setzt uns in den Stand, eine der Kompositionen in verkleinerter Nachbildung (ebenfalls von R. Brend'amour) dieser Anzeige beizufügen. Es ist die zuerst entstandene, von A. Baur gezeichnete Darstellung: „Die Eröffnung der Gruft Karl's des Großen durch Kaiser Otto III. im Jahre 1000". Die Chronik erzählt, daß man die Leiche auf dem Throne sitzend fand, im vollen Kaiserornat, mit Scepter und Reichsapfel, das Evangelienbuch auf dem Schooße, die Füße gestützt auf einen römischen Sarkophag. „Rethel hat den Moment erfaßt, wo der junge Kaiser, von der majestätischen Erscheinung ergriffen, auf die Kniee sinkt, um den heilig gesprochenen Begründer des deutschen Kaiserthums andächtig zu verehren. In die Majestät der Erscheinung mischt sich das Grauen des Todes; die Züge sind halb verhüllt durch einen das Gesicht bedeckenden Schleier; noch im Tode thront der mächtige Herrscher und Held, Schild und Schwert zur Seite, wie ein Riese aus grauer Vorzeit, und demuthsvoll verehrt ihn das jüngere, schwächere Menschengeschlecht. Die gespenstische Wirkung der Scene wird erhöht durch den Schein der Fackeln, welcher das Innere der Gruft unbestimmt erhellt, während von obenher das Tageslicht eindringt und das Gefolge beleuchtet, welches dem jungen Kaiser nach in das aufgebrochene Gewölbe herabsteigt". Der geisterhafte Zug, der in diesen Worten angedeutet ist, tritt auch an einigen der übrigen Kompositionen, besonders großartig in der „Sarazenenschlacht" (Bl. 3) hervor, und entspricht in tief aus dem Wesen des Gegenstandes geschöpfter Weise dem Charakter, welchen die zwar im Lichte der Geschichte stehende, trotzdem aber von dem Wunderschleier der Dichtung und Legende umwobene Gestalt Karl's des Großen in der lebendigen Tradition angenommen hat. In dem siegreichen Daherbrausen des Kaisers gegen die Schaaren der Sarazenen glauben wir nicht nur den einzelnen geschichtlichen Moment, sondern das verkörperte Völkergeschick selbst mit der Unerbittlichkeit des Verhängnisses über eine zum Untergange bestimmte Kulturwelt hereinbrechen zu sehen. Unter den im bestimmteren Sinne historischen Kompositionen ist der „Einzug in Pavia" wohl die grandioseste. Das Blatt war 1869 auf der großen Münchener Ausstellung zuerst ausgestellt und erregte die höchsten Erwartungen, die das fertige Werk im Wesentlichen vollkommen gerechtfertigt hat. Auch die Ausstattung entspricht allen Anforderungen, welche wir an derartige Publikationen zu stellen berechtigt sind. Der von C. Grumbach in Leipzig besorgte Druck der Stöcke ist mit Ausnahme weniger, etwas zu schwarz gerathener Stellen geradezu musterhaft.

Der Heller'sche Altar von Dürer und seine Ueberreste zu Frankfurt a. M.

II*).

Die Flügel.

(Mit einer Abbildung.)

Den Seitenflügeln des Heller'schen Altars ließ Dürer weitaus nicht die Sorgfalt angedeihen, die er auf das Mittelbild verwandte. Bloß dieses hatte er sich ja verpflichtet mit eigener Hand zu vollenden, dagegen sind am 19. März 1508 „die Flügel auswendig entworfen, das von Steinfarbe wird; hab's auch untermalen lassen". Am 24. August meldet er dann Heller'n: „Die Flügel sind auswendig von Steinfarben ausgemalt, aber noch nicht gefirneist, und innen sind sie ganz untermalt, daß man darauf anfange auszumalen." Aus dem Wortlaut und weiteren Zusammenhang dieser Stellen geht hervor, daß Dürer die Ausführung der Flügelbilder, wie bräuchlich, seinen Gesellen oder Schülern überlassen hat.

Von diesen Flügeln, welche auf den Kennerblick des Kurfürsten Maximilian keine Anziehungskraft ausgeübt haben, verblieben die Innenseiten bis auf die Gegenwart bei der Juvenel'schen Kopie des Mittelbildes. Zur Linken sieht man den heil. Jakobus im Gebete knieend, während der Henker mit beiden Händen zum Streiche ausholt; dahinter steht noch ein Heide, in türkischer Tracht, die Hand in den Gürtel gestemmt und im Gespräche mit einem anderen Manne. Im Hintergrunde führt ein Gespann von Kühen den Leichenwagen des Apostels. Auf dem rechten Flügel erscheint als Seitenstück die Enthauptung der heiligen Katharina, deren geköpfter Leichnam in der Ferne von Engeln zur Ruhe bestattet wird. Die Anordnung dieser Darstellungen mag im Allgemeinen von Dürer herstammen, doch scheint der ausführende Maler ziemlich freien Spielraum behalten zu haben; und dem sind wohl die bei Dürer selbst längst überwundenen Mängel der Linearperspektive zuzuschreiben, wie auch das von ihm bereits aufgegebene Zusammenfassen verschiedener Zeitpunkte der Handlung in einer Bildfläche.

Von wessen Hand aber diese zwei Felder ausgemalt wurden, ist schwer zu bestimmen. Der reichliche, helle Baumschlag auf beiden und die Figur des ganz in Weiß gekleideten Henkers der heil. Katharina erinnern an Hanns Schäufelein; doch ist es sehr ungewiß, ja unwahrscheinlich, ob derselbe, wie etwa um das Jahr 1502, auch nach der Venetianischen Reise Dürer's noch in dessen Werkstätte gearbeitet habe. Unzweifelhaft ist dagegen die Mitwirkung von Dürer's jüngstem Bruder Namens Hanns, dem nachmaligen königlich pol-

---

*) Im ersten Aufsatze ist S. 97, Z. 20 v. u. bei der unter Nr. 9 angeführten Zeichnung zu lesen: „rechts von der Mitte", statt „links".

nischen Hofmaler in Krakau. Hanns war bekanntlich ein Schüler Albrecht's und damals 18 Jahre alt. Er wär noch in der Werkstatt des Bruders thätig, und Jakob Heller schenkte ihm schließlich zwei Gulden „zum Trinkgeld", was doch auf eine besondere Betheiligung an der Arbeit schließen läßt. Vielleicht haben wir es also hier mit Jugendarbeiten Johann Dürer's zu thun, von dem bisher noch keine beglaubigten Werke bekannt sind.



Brustbild des Jakob Heller.

Als ich im Jahre 1868 die Juvenel'sche Kopie im Saalhofe zu Frankfurt besichtigte, fiel mir zunächst auf, daß jene beiden daneben hängenden Flügelbilder mit den Martyrien der beiden Heiligen um so viel kürzer seien, als das von Juvenel doch sicher nicht vergrößerte Mittelstück. Die blos wenig geringere Breite der Flügel war durch die Schlagleisten des alten Rahmens genügend motivirt. Wie aber war der mehr als anderthalb Schuh betragende Unterschied in der Höhe zu erklären? Und da oben über den Lüften der

Flügelbilder nicht leicht etwas angefügt gedacht werden konnte, so mußte unter den Martyrien je ein Stück der Flügel fehlen, da dieselben sonst beim Schließen das Hauptbild gar nicht bedeckt hätten.

Diese Lücken erschienen mir ausgefüllt durch die Bildnisse von Jakob Heller und seiner Frau Katharina Mehlem in ganzer Figur, welche sich in einem anderen Saale etwas hoch und dunkel aufgehängt befanden. (Katalog Nr. 297 und 298.) Die beiden Stifter sind hier je in einem Gewölbesegmente kniend und betend dargestellt; vor jedem ist auf dem Boden das Wappen seiner Familie angebracht; das der Heller ein Sparren zwischen drei Bällen von Gold auf blauem Grunde, wie es oben in der Initiale unseres ersten Artikels angebracht ist; das der Mehlem ein rother Krebs in weißem Felde. Die beiden Figürchen konnten so nur einem Votivbilde entnommen sein, und die Größe der Gemälde füllte wirklich die an den Innenflügeln bemerkten Lücken ziemlich genau aus.

Unter diesen Umständen lag die Vermuthung allerdings sehr nahe, daß die beiden Bildchen nichts anderes, als die dort fehlenden Flügelstücke seien, so daß der rechtshin kniende Jakob Heller unter die Marter des h. Jacobus, die linkshin gewandte Frau Katharina unter die Darstellung vom Tode ihrer Namenspatronin zu stellen war; zumal auch eine nähere Besichtigung die Malweise nicht als im Widerspruche mit der bei Dürer üblichen erscheinen ließ. Als nun die Bildchen durch Vermittelung des H. Inspektors Bottinelli herabgeholt und aus dem Rahmen genommen waren, zeigte sich an deren oberem Rande noch die rauhe Schnittfläche, welche das Absägen vom Flügelbrette hinterlassen hatte. Zugleich ergab sich, daß die Stücke nicht unmittelbar auf das Holz, sondern auf eine darüber befestigte, grobe, stark grundirte Leinwand gemalt seien, ein Verfahren, daß zu Dürer's Zeit schon selten Anwendung fand und welches wohl hier der Malerei eine größere Widerstandskraft gegen die Erschütterung beim Oeffnen der Flügel gewähren sollte. Gleichwohl ist die ziemlich kräftig aufgetragene Farbe von tiefen Sprüngen zerrissen, theilweise sogar ganz abgesprungen, so daß die Bildchen ein sehr unscheinbares Aussehen erhalten haben.

Irgend bedeutende Werke Dürer's sind es somit nicht, was wir dieser Entdeckung verdanken. Immerhin verrathen aber die kleinen sehr geschickt hingestellten Figuren den ursprünglichen Entwurf des Meisters und in der Ausführung der Köpfchen, Haare und Hände sogar die unverkennbaren Spuren seiner eigenen Hand. Insbesondere weist das wohlgetroffene, vortrefflich characterisirte Bildniß Jakob Heller's auf Dürer hin. Das Köpfchen, welches unser Holzschnitt, so gut es die Hilfsmittel erlaubten, in der Größe des Originales wiedergibt, hat für einen schlichten Bürger jener Tage etwas Ueberraschendes. Ein Hang zum Idealen und zur Grübelei, eine gewisse Vertrautheit mit selbstgeschaffenen Seelenleiden liegt in diesen feinen Zügen. Gewiß, der hagere Mann hat Leidenschaft und ist nicht leicht zu befriedigen; zugleich aber zeigt sich auch genug von hastiger Aengstlichkeit, daß wir es begreifen, wie der Briefwechsel mit ihm Dürer's Geduld auf eine harte Probe stellte. Er kniet da in einer schwarzen Seidenschaube, deren Schnitt mit Dürer's eigenem Festgewande große Aehnlichkeit hat, und hält die Kappe über den gefalteten Händen, daß blos die obenaufliegenden Daumen sichtbar sind, genau so, wie der Stifter Landauer auf dem Allerheiligenbilde.

Während dem Bildnisse Heller's ohne Zweifel eine gelungene, von Dürer gleich bei der Bestellung des Altares in Nürnberg aufgenommene Zeichnung zu Grunde liegt, erscheint das runde Köpfchen der Frau auf dem Gegenstücke mehr nur als ein ideales oder willkürlich angenommenes; sei es nun, daß die Frau damals bereits verstorben war, oder daß Dürer'n kein Bildniß derselben zu Gebote stand. Die Modellirung des Fleisches ist nicht wie dort mittels grauer Schatten, sondern in der helleren Fleischfarbe selbst erzielt; auch sind hier

die ausgefallenen und schadhaften Stellen nicht wie bei Heller's Portrait später restaurirt worden. Die Frau kniet da in schwarzem mit weißem Pelzwerk verbrämten Gewande, über den starken blonden Zöpfen eine weiße Haube, in den Händen einen rothen Rosenkranz. Die Draperie zeigt die Formen des Körpers in breiten Partien und bricht erst auf dem Boden in Falten auseinander. Dürer's eigenen Pinselstrich glaubte ich in den Haarzöpfen und in den Händen der Frau, dann in dem Ornament auf dem weißen Felde des Wappens deutlich zu erkennen.

Die Brettchen, auf welche die Stifterbilder gemalt oder, genauer genommen, die bemalte Leinwand aufgezogen erscheint, haben gegenwärtig blos eine Dicke von etwa einem halben Centimeter, was auf eine Loslösung der Rück- oder Außenseiten der Flügel schließen läßt. Diese wären nach Dürer's Worten „auswendig von Steinfarben", also grau in grau ausgemalt und mußten gleichfalls je zwei Darstellungen über einander enthalten haben. Dies geht aus einer Nachricht Jakob von Sandrart's hervor, der diese Malereien dem Matthäus Grunewald aus Aschaffenburg zuschrieb und diesen daraufhin für einen Schüler Dürer's erklärte — „welches an dem Altar von der Himmelfahrt Mariae in der Prediger Kloster zu Frankfurt, von Albrecht Dürer gefertigt, abzunehmen, als an dessen vier Flügel von Außen her, wann der Altar zugeschlossen wird, dieser Matthäus von Aschaffenburg mit Licht in Grau und Schwarz diese Bilder gemalt; auf einem ist S. Lorenz mit dem Rost, auf dem anderen eine S. Elisabeth, auf dem dritten ein S. Stephan und auf dem vierten ein ander' Bild, so mir entfallen, sehr zierlich gestellet, wie es noch allda zu Frankfurt zu sehen."

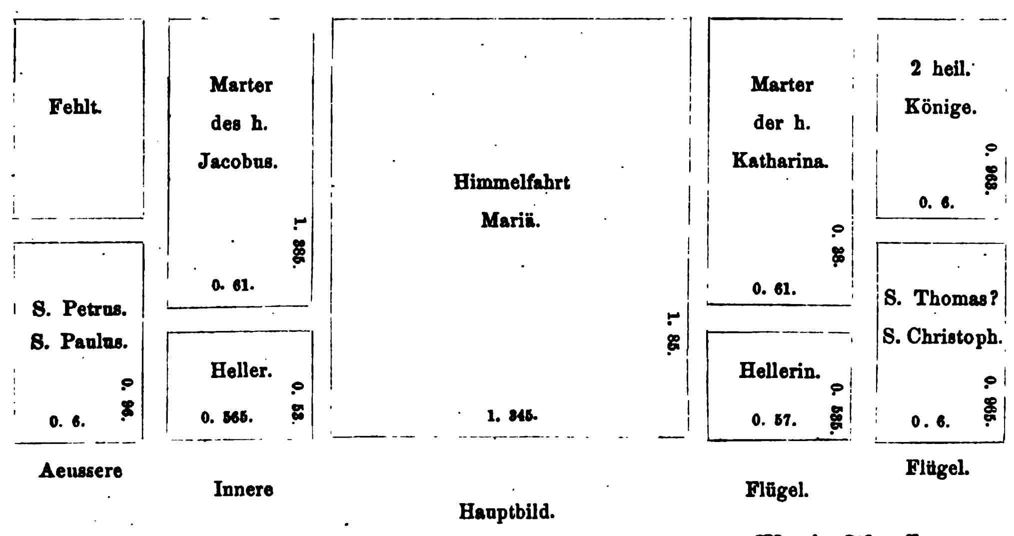
Wenig Richtiges scheint hier mit vielem Unrichtigen gemischt. Man sah demnach schon zu Sandrart's Zeiten jene zwei kleineren Tafeln, die noch 1868 unter Juvenel's Kopie hingen, als zu dem Altare gehörig an. Die eine stellt wirklich den heiligen Lorenz mit dem Roste dar; die andere, mit dem ein krankes Kind heilenden S. Ciriacus, müßte auf die vierte, von Sandrart nicht näher bezeichnete gedeutet werden. Die Hintergründe der beiden etwas geziert dastehenden Heiligenbilder sind mit ganz naturalistisch behandeltem Laubwerk gefüllt, bei dem einen mit Mispelzweigen und Hopfenranken, bei dem anderen mit Feigenblättern und Früchten. Sie sind allerdings grau in grau, aber so dünn gemalt, daß die Holzfaserung durchscheint. Es mangelt somit an gehöriger Grundirung sowohl, wie an der von Dürer auch den Außenseiten zugeschriebenen Untermalung. Jedes der beiden Stücke mißt 97 Centimeter Höhe auf 42 in der Breite.

Die beiden anderen von Sandrart erwähnten Heiligen sind in Frankfurt nicht mehr zur Stelle. Nimmt man dieselben aber, wie wahrscheinlich, von gleicher Größe an wie jene, und denkt sich alle vier über Kreuz in eine Fläche zusammengestellt, so überragt diese das Mittelbild des Altares um ein Geringes, bleibt dagegen um mehr als ein Drittheil hinter dessen Breite zurück. Auch das Monogramm, welches sich neben dem heil. Laurentius findet und aus einem in M verschränkten G nebst N besteht, deutet nicht, wie Sandrart glaubte, auf Matthäus Grunewald, sondern etwa auf den durch seine Holzschnitte bekannten Matthäus Gerung aus Nördlingen oder auf einen anderen unbekannten Meister hin. Hätte somit auch schon Sandrart diese grau in grau gemalten Heiligen bei dem Himmelfahrtsaltare vorgefunden, so beruht diese Zusammenstellung nichtsdestoweniger auf einem Irrthume, da ihre Entstehung einer merklich späteren Zeit angehört.

So weit war meine Einsicht gediehen, als zwei verdiente Frankfurter Kunstfreunde, Antiquar F. A. C. Prestel und Maler O. Cornill d'Orville, sich zu weiteren Nachforschungen unter dem altdeutschen Gemäldevorrath des Saalhofes veranlaßt sahen. Was ich blos muthmaßen konnte, fanden sie in Wirklichkeit vor und ich füge nach Mittheilungen und mit Er-

laubniß der Herren das Ergebniß ihrer Entdeckung hier bei. Von den vier gleich großen grau in grau und unmittelbar auf das Holz gemalten äußeren Flügelfeldern des Heller'schen Altares sind noch drei erhalten, von denen jedes die Gestalten zweier männlichen Heiligen darstellt; und zwar zur Rechten: oben zwei heilige Könige, unten einen Heiligen mit einem Vogel auf der Schulter, also entweder Thomas von Aquino oder Gregor den Großen, und S. Christophorus; dem gegenüber links unten die Apostelfürsten Peter und Paul. Die Tafel, welche das obere Feld zur Linken ausfüllen sollte, fehlt bisher. Ganz abgesehen von inneren Gründen bestätigte eine genaue Untersuchung der Brettfugen und Sägeflächen die Richtigkeit jener Anordnung der Bruchstücke. Wir geben davon am Schlusse einen beiläufigen Abriß mit genauer Angabe der jedesmaligen Metermaße, deren kleine Differenzen in sich entsprechenden Linien den Beschädigungen der Tafeln bei ihrer Trennung zuzuschreiben sind. Prestel und Cornill haben bereits im verflossenen Sommer alle diese Ueberreste des Heller'schen Altares in gleichem Sinne um die Juvenel'sche Kopie des Hauptbildes angeordnet. Sie sicherten sich durch diese, wie durch manche andere Veränderung in der Saalhofgalerie den Anspruch auf den Dank aller Freunde deutscher Kunst.

Wohl sind es bloß kümmerliche Ueberreste, was uns da von einem nationalen Kunstschatze übrig blieb; doch lohnte es sich wohl, um Dürer's willen, der Nachforschung, der Zusammenstellung. Lassen wir uns nur durch die rauhe Oberfläche nicht abschrecken von einer näheren Betrachtung; sie bringt uns vielleicht doch die Enthüllung eines werthvollen Kernes! Manche kleine Schönheit liegt öfter noch dort, wo wir sie am wenigsten vermuthen, zu Tage, als dort, wo wir sie zu suchen für geboten halten. Ohne eben dem Urtheile berufener Fachgenossen vorgreifen zu wollen, muß ich es doch wohl eingestehen, daß ich z. B. auch in den Trümmern jener Stifterbildnisse noch mehr Spuren von Dürer's eigener Hand gewahr wurde, als in den drei Gemälden zusammen, welche in der Galerie des Städel'schen Institutes den Namen Dürer's führen.



Moriz Thausing.

Die fürstlich Fürstenbergischen Sammlungen zu Donaueschingen.*)

An den Herausgeber.

Lieber Freund. Sie werden unlängst die zwei hübsch ausgestatteten Hefte empfangen haben, welche die Verzeichnisse der Gemälde und der Gypsabgüsse zu Donaueschingen enthalten. Beide habe ich im fürstlichen Auftrag verfaßt, nachdem diese Sammlungen im Laufe des verflossenen Sommers dem Publikum eröffnet werden konnten. Donaueschingen, obwohl es jetzt Bahnverbindung nach Nord und nach Süd hat, liegt noch immer dem reisenden Publikum etwas zu sehr seitab; ich glaube nicht, daß die Sammlungen einem unserer Fachgenossen und Mitarbeiter bekannt sind, und doch wäre es geeignet, bei der Gelegenheit auch noch weitere Kreise auf die mannigfaltigen Kunstschätze aufmerksam zu machen, welche die kleine fürstliche Residenzstadt enthält. So wähle ich das ungewöhnliche, aber manchmal ganz angebrachte Verfahren und referire Ihnen selbst über den Gegenstand meiner Publikation.

Bei der Station Singen zweigt die von Süden her nach Donaueschingen führende Bahn sich ab; sie geht durch den Höhgau, in welchem sich jeder heimisch fühlt, der mit Joseph Victor Scheffel vertraut ist, hart am Fuß des Hohentwil, des Hohenkrähen, dann am hochgelegenen, alterthümlichen Städtchen Engen vorüber, hernach durch malerisch bewaldete Schluchten, bis allmälig der landschaftliche Charakter der Schwarzwald-Hochebene einförmiger wird. Kurz vor dem Ziele zeigt sich ein Bergrücken mit den Trümmern der alten Burg Fürstenberg, an der vorletzten Station steigt die fürstliche Gruftkirche, ein edler Kuppelbau von Herrn Baurath Diebold, empor. Der ausgedehnte Park mit schönem Baumwuchs und weiten Rasenplätzen, aus deren Mitte ein hoher Springbrunnen aufsteigt, und über welche das große aber architektonisch uninteressante Schloß herüberblickt, zeigt sich zur Rechten, ehe der Zug in den Bahnhof von Donaueschingen einfährt.

Die Stadt ist klein und ohne weitere Anziehungspunkte, aber die höchst mannigfaltigen Sammlungen, für deren Pflege, Vermehrung und Verwaltung nach richtigen Grundsätzen das Beste geschieht, bieten dafür Ersatz. Großentheils schreibt sich ihre Existenz oder wenigstens ihre Bedeutung erst aus neuerer Zeit her. Das Wesentliche geschah nach Mediatisirung des Fürstenthums, unter dem Fürsten Karl Egon, und unter dem jetzigen Fürsten, seinem Nachfolger. Berühmt ist die Bibliothek, deren Bedeutung seit Vereinigung mehrerer Fürstenbergischer Büchersammlungen um die Mitte vorigen Jahrhunderts datirt, deren werthvollste Bereicherung aber durch den Ankauf der Sammlungen des Freiherrn von Laßberg erfolgte, welche 120,000 gedruckte Bände und 273 Handschriftnummern enthielten. Nachdem schon J. V. Scheffel, eine Zeit lang Bibliothekar zu Donaueschingen, die dortigen Handschriften altdeutscher Dichter beschrieben, ist neuerdings (1865) ein vollständiges Verzeichniß der Handschriften zu Donaueschingen vom jetzigen Vorstand der Hofbibliothek, Herrn Dr. K. A. Barack, erschienen, ein prächtig ausgestatteter, starker Band in groß Octav, der 925 Handschriften auf 666 Seiten beschreibt. Im obersten Geschoß des ausgedehnten Bibliothekgebäudes befindet sich ein ausgezeichnetes Münzkabinet, das unter der Obhut und Pflege des fürstlichen Hofmarschalls Kammerherrn Freiherrn

*) Fürstlich Fürstenbergische Sammlungen zu Donaueschingen. Verzeichniß der Gemälde. Von Dr. Alfred Woltmann, Professor der Kunstgeschichte am Polytechnikum zu Carlsruhe. Carlsruhe, Druck der W. Hasper'schen Hofbuchdruckerei (A. Hasper), 1870.
Desgl. Verzeichniß der Gypsabgüsse.



von Pfaffenhofen, eines hochgeschätzten Numismatikers, längst eine große Bedeutung gewonnen hat und dessen besondere Stärke in den byzantinischen und mittelalterlichen Münzen liegt. Herr von Pfaffenhofen ist aber ebensogut Fachmann auf dem Gebiet der Kupferstichkunde und wurde so zum Schöpfer eines Kupferstichkabinets, das sich im Erdgeschoß desselben Gebäudes befindet. Wie viele lehrreiche und genußreiche Stunden habe ich in dieser schweigsamen gewölbten Halle verlebt, die ganz von den Kästen und Schränken erfüllt ist! Selten habe ich mich so bequem und behaglich im Studium gefühlt. Man kann wohl sagen, daß diese Sammlung zu den bestgepflegten ihrer Art gehört. Die mannigfaltigsten Zweige der reproducirenden und zeichnenden Künste sind vertreten, was man an literarischen Hülfsmitteln braucht, ist zur Hand. Jede Nachfrage, die ich that, jede Mappe, die ich öffnete, gab mir neue Beweise von der musterhaften Ordnung, von der unausgesetzten Sorgfalt, welche jedes Blatt in den ursprünglichen Zustand zu setzen und zu konserviren wußte. Die volle Orientirung über den Markt und Verkehr auf diesem Gebiet und die fortgesetzte Aufmerksamkeit auf beides machte es möglich, stets zu ergänzen und zu vervollständigen. Die großen italienischen Stecher, Dürer, die Kleinmeister sind vorzüglich vertreten, von späteren Stechern namentlich diejenigen der französischen Schule, Nanteuil, Edelink, aber auch ganz vorzüglich Chodowiecki. Die Sammlung der Handzeichnungen ist nicht sehr groß, aber es kommen doch mehrere sehr hübsche Blätter vor, eine Silberstiftzeichnung von Holbein, ein weiblicher Kopf, auf der Rückseite die Studie eines bärtigen Männerkopfes, eine Federzeichnung mit weißen Lichtern auf braunem Papier von Hans Baldung Grien, zwei nackte Weiber mit zahlreichen Kindern darstellend, endlich auch ein gänzlich unbekanntes, mit dem vollen Namen bezeichnetes Blatt von Jacob Asmus Carstens, eine leicht getuschte Bleistiftzeichnung, ein schlafender Jüngling, neben welchem eine jugendliche Frauengestalt in wehendem Gewand kniet, im Begriff ihn zu wecken. Für andere künstlerische und wissenschaftliche Zwecke wurde in den letzten Jahren durch Herrn Baurath Diebold ein Gebäude neu eingerichtet, welches auf einer Anhöhe hinter dem Schloß und der Kirche liegt, in den beiden unteren Stockwerken die sehr bedeutenden naturwissenschaftlichen Sammlungen, im obern Geschoß Gypsabgüsse und Gemälde enthält. In architektonischer Hinsicht ist das Ganze höchst einfach, aber zweckentsprechend. Jederseits vom Aufgang empfängt den Besucher ein großer Saal mit Oberlicht, der eine für Skulpturen, der andere für Bilder bestimmt. Zimmer mit Seitenlicht, meist kleine Kabinete mit einem Fenster, ziehen sich ringsum. Einige von diesen sind für wechselnde Ausstellung von Photographien und bestimmten Gruppen von Kupferstichen bestimmt. Die Gypsabgußsammlung ist erst kürzlich begründet, durch Bestellungen in Paris und Italien, sie bedarf noch sehr der Vervollständigung, namentlich durch echt griechische Werke. Von den Gemälden rührt Einiges aus früherem Fürstenbergischen Besitz her. Dazu kommen die Bilder, welche Freiherr von Laßberg zu Mersburg gesammelt hatte, und die mit seiner Bibliothek erworben wurden. Ueber diese hat Waagen, der sie noch bei dem früheren Eigenthümer gesehen, einmal im Kunstblatt von 1848 ein paar Worte geäußert. In der Folge wurden auch noch manche einzelne Ankäufe, meist durch Herrn von Pfaffenhofen, gemacht, bei denen aber eigentlich nur ein paar günstige Gelegenheiten, welche sich zufällig darboten, benutzt wurden. Ein konsequentes Sammeln und Ergänzen, wie für Münz- und Kupferstichkabinet, fand hier nicht statt. Die ganze Einrichtung und die Aufstellung der Bilder macht einen vortrefflichen Eindruck. Die Beleuchtung ist sehr gut, was namentlich vom Oberlichtsaal hervorgehoben werden muß. Ordnung und Geschmack walten in allen Dingen, bis zu den Kleinigkeiten, wie die Nummern- und Namen-Täfelchen an den Rahmen.

Die Stärke der Sammlung liegt in den Werken der älteren deutschen Schule, aus welcher besonders die schwäbischen und oberrheinischen Gegenden vertreten sind. Es sind vielfach Arbeiten, bei welchen sich keine Meisternamen geben lassen, sondern bei denen man froh sein muß, wenn man Zeit und Richtung annähernd bestimmen kann. Ein 1445 datirtes Bild, die heiligen Paulus und Antonius in der Wüste, noch ohne jeden direkten oder indirekten Einfluß von Seiten der flandrischen Schule, macht den Anfang. Mehrere Gemälde, zum Theil große Kirchenbilder, vertreten dann die Richtung, welche Martin Schongauer begründet hat. Von dem bedeutendsten Meister der Ulmer Schule, Bartholomäus Zeitblom, sind zwei anziehende Gemälde, die

Heimsuchung und die Heiligen Magdalena und Ursula, da. Die völlige Identität der Maße und die sonstige Uebereinstimmung scheint den Beweis dafür zu liefern, daß sie die losgetrennten Innenseiten von zwei Altarflügeln sind, deren ehemalige Außenseiten, zwei Paare männlicher Heiliger, sich in Carlsruhe befinden. Ein anderer Meister der Ulmer Schule, Zeitblom vielfach verwandt, ein Künstler, dessen Name nicht bekannt ist, tritt uns in einer ganzen Reihe von Gemälden, Resten mehrerer großer Altäre (Nr. 22—37, wohl auch 38 und 39), entgegen. Von den bekannten Meistern der Schule von Augsburg finden wir Hans Burgkmair und den älteren Hans Holbein, von letzterem zwölf Darstellungen aus der Passion, die zu seinen besseren Arbeiten dieser Gattung gehören, bei aller dramatischen Lebendigkeit doch verhältnißmäßig minder bizarr und übertrieben, als der Künstler und die Zeit bei solchen Gegenständen zu sein pflegen. Der Kopf des Heilands ist stets außerordentlich rein und mild, höchst interessante Charaktere kommen unter den Nebenpersonen vor. Die Darstellungen sind grau in grau, nur die Farbe des Fleisches, der Haare und dergl. ist angegeben. Das Motiv einer Darstellung, der Entkleidung Christi, ist Martin Schongauer's Passion entlehnt. Die Bilder standen lange Jahre in Kisten gepackt auf Schloß Heiligenberg, wo sie gelegentlich zur Dekoration der Kapelle verwendet werden sollten. Aber als die Bildersammlung in Donaueschingen eingerichtet werden sollte, schickte man sie nach Carlsruhe, um sie mir zu zeigen. Mit Freude denke ich an den Moment, in welchem ich in das Zimmer trat, wo die eben ausgepackten Bilder standen. „Holbein Vater" — war der erste Ruf, nur ein Blick und man sah es deutlich, zwölf noch völlig unbekannte Gemälde von ihm, eines sogar mit dem Monogramm. Ich entsann mich gleich des Umstandes, daß sogar die Originalentwürfe der Tafeln unter den Zeichnungen des Meisters in Basel befindlich seien, und Durchzeichnungen nach einigen derselben, welche dann Herr His-Heusler in Basel sendete, bestätigten die völlige Uebereinstimmung der Kompositionen. Ein Gemälde des jüngeren Holbein befindet sich nicht in der Sammlung, obwohl das 1520 datirte Portrait des Grafen Johann zu Montfort (Nr. 72) in Lebendigkeit und Farbenschönheit ihm außerordentlich nahe kommt. Besonders von Holbein dem Vater ist ein Künstler beeinflußt, von welchem hier ein kleines Bild (Nr. 63) vorhanden ist. Ich nenne ihn den Meister der Sammlung Hirscher, weil die größte Anzahl seiner Arbeiten sich in der Sammlung des Domherrn von Hirscher in Freiburg befand, und habe versucht ein Verzeichniß seiner Werke — 27 Tafeln oder Altärchen — in der Einleitung mitzutheilen. Die besten darunter befinden sich zu Carlsruhe und zu Berlin, hier größtentheils noch unter der Benennung Hans Holbein der Jüngere; ein Altar in der Sammlung des verstorbenen Bildhauers Entres in München enthält die Jahrzahl 1511. Von einigen seiner Arbeiten weiß man, daß sie aus Ravensburg stammen. Eine glühende Kraft der Färbung und eine oft großartige Charakteristik der Köpfe zeichnen diese Gruppe von Bildern vor Allem aus. Ich will nicht darauf eingehen, noch mehrere interessante Künstlererscheinungen des südlichen Deutschlands, deren Namen unbekannt sind, hervorzuheben. Was der Bodensee-Gegend im Besonderen angehört, wie der Altar des Meisters G. F. S. von 1509 (Nr. 59) ist ohne größere Bedeutung. In diesen Gauen tritt erst in einer spätern Epoche des 16. Jahrhunderts ein fränkischer Meister auf den Schauplatz, der für Freiherrn Gottfried Werner von Zimmern im oberen Donauthal beschäftigt wird, und dessen Werke in großer Anzahl sich in der Sammlung von Donaueschingen zusammengefunden haben, deren Glanzpunkt sie bilden. Es ist Barthel Beham, den man als Maler eigentlich erst hier kennen lernen kann. Wir haben verabredet, daß ich über ihn nächstens in der Zeitschrift im Zusammenhang rede und das weiter ausführe, was die Einleitung des vorliegenden Katalogs über ihn berichtet. Deshalb verzichte ich jetzt auf alles Weitere über seine Werke, die sicherlich zu den vorzüglichsten malerischen Leistungen der Dürer'schen Schule gehören.

Von den größern Meistern des 16. Jahrhunderts hat sich dann namentlich noch Lucas Cranach eingefunden. Eines seiner dortigen Bilder, klein, von feinster Vollendung und liebenswürdiger Sorgfalt des Vortrags, gehört zu dem Besten, was man von ihm sehen kann. Es stellt eine nackte Faunenfamilie in landschaftlicher Umgebung vor und athmet jene heitere Märchenlaune, in welcher dieser Künstler sich so gern ergeht. Den deutschen Bildern reihen sich auch noch einige niederländische an, sowohl aus dem 15. Jahrhundert, wie die kleine Madonna Nr. 2, wahr-

scheinlich eigenhändige Arbeit des Rogier van der Weyden, als auch aus dem 16., wie eine heilige Familie von Bernhard van Orley, offenbar einer der edelsten Versuche eines nordischen Künstlers im italienischen Stil, die man sehen kann, und fähig, sich neben Arbeiten von Raffael's italienischen Schülern zu stellen. Eine Landschaft von David Vinckebooms gehört ebenfalls zu dessen besten Arbeiten. Ihre im Verhältniß nicht kleine Staffage ist beachtenswerth, eine sitzende Madonna mit dem Kinde, die ich als Hauptperson einer reicheren Komposition, der Anbetung der Könige, in drei übereinstimmenden Exemplaren zu Sigmaringen, Berlin, Carlsruhe kenne. Offenbar gehen alle auf ein berühmtes Original zurück, aber von wem? Der Stilcharakter der Gemälde weist auf die Richtung des Lucas van Leyden hin.

Diese Gemälde füllen den großen Saal, sie bilden eine geschlossene Gruppe und in ihnen beruht der Werth der Sammlung. Der Inhalt der übrigen Zimmer ist ungleichartig, sie enthalten ältere und neuere Bilder, auch Kopien, manches darunter ist gleichgültig. Aus späterer niederländischer Schule verdienen vor Allem Beachtung ein großes Vogelconcert des Gillis de Hondecoeter, ein frühes Bild des van Dyck, Christus mit den bußfertigen Sündern, und das zarte, geistvolle, im feinsten Silberton gehaltene Bildniß einer jungen Dame, früher Terburg genannt, von mir dem Cornelis Janson van Ceulen zugeschrieben, einem Künstler, auf den ich immer mehr aufmerksam geworden bin. Unter den neueren Bildern ist nicht viel Erhebliches, unbedeutendere Maler aus den nahegelegenen Gegenden, deren Bilder mehr um der Künstler als um der Kunst willen gekauft wurden, sind in großer Anzahl vorhanden, es ist vielleicht nicht ohne historischen Werth, sie an der Stelle vertreten zu finden, an welche sie gehören, und so gönnt man z. B. auch den ein ganzes Zimmer füllenden Porträten und Kriegsbildern des im Fürstenbergischen geborenen Johann Baptist Seele einen Blick, des „Dragonermalers", wie ihn G. Schick in einem Briefe nennt, als er beklagt, daß jener in Stuttgart eine Anstellung erhalten, während ein Künstler wie Hetsch ohne Förderung blieb. Daneben kommt aber auch eines der anmuthigsten kleinen Bilder des originellen Volksmalers vom Schwarzwalde, Johann Baptist Kirner, vor, eine Episode aus Hebel's Statthalter von Schopfheim. Einige gute neuere Bilder, z. B. vortreffliche Arbeiten von Albrecht, Franz und Benno Adam, auch ein paar Bilder ausländischer Künstler hängen außerdem in verschiedenen Zimmern des fürstlichen Schlosses.

Oefter, wenn ich bei meinen Besuchen in Donaueschingen von einem der Fremdenzimmer im zweiten Stock des Schlosses die Blicke über den ausgedehnten Park mit seinen hohen Baumgruppen und weiten grünen Flächen schweifen ließ, glaubte ich mich auf einen jener vornehmen Landsitze in England versetzt, welche so häufig in ihrer ländlichen Zurückgezogenheit reiche Schätze der Kunst und Wissenschaft enthalten. Dort aber sind dieselben nur in seltenen Fällen dem Publikum zugänglich, nur der besonders Empfohlene darf sehen und genießen, die Gemälde dienen gewöhnlich zur Dekoration der Wohnzimmer selbst. Hier dagegen dient der Privatbesitz solcher Art dem allgemeinen Interesse, man hat die Kunstwerke aus den Räumen des Schlosses entfernt und ihnen ein besonderes Gebäude zugewiesen, zu welchem das Publikum Zutritt hat, und in dem der Kunstfreund sich heimisch fühlen kann.

Alfred Woltmann.

Die Berliner akademische Ausstellung.

III.

Mit einer Radirung.

Bei einem andern Berliner Künstler hat sich's ereignet, daß er großartiger in der Nationalgalerie auftritt, als ihm in seinem eigenen Interesse zu wünschen gewesen wäre. Gustav Spangenberg hat seit mehreren Jahren sehr berechtigten Erfolg mit Lutherbildern gehabt. In halblebensgroßem Maßstabe der Figuren behandelten sie charakter- und sittenbildliche Momente aus dem Leben des Reformators in einem Stile, den man vielleicht am passendsten als den der Kulturnovelle bezeichnen könnte. Jener gefällige Reichthum an Details, der wohlige Eindruck einer wirklichen Lebensgemeinschaft, endlich eine namentlich in der Farbe glänzend gediegene Technik stellten die Bilder den besten auf unseren Ausstellungen zur Seite. Kein Wunder, daß die Nationalgalerie eines dieser Gattung sich zu sichern wünschte. Wer nun hierbei von dem Wahn befallen worden ist, daß ein Künstler für die Nationalgalerie eines besonderen Pompes im Auftreten bedürfe, ob die Auftraggeber oder der Autor, — wir wissen es nicht; kurz, es wurde zum Stoff ein „bedeutsamerer" Moment gewählt, der den „Reformator" als solchen vorführte, und es wurde für diesen lebensgroßer Maßstab beliebt. So entstand das große Bild unserer Ausstellung: Luther mit seinen Freunden bei der Uebersetzung des alten Testamentes, eine Schöpfung, der man, ohne sonst einen Deut von ihrem Urheber zu wissen, die hervorragende Befähigung desselben abmerken würde, ohne gleichzeitig einen Moment darüber in Zweifel zu sein, daß er sein Talent in ein Prokrustesbette gespannt hat. An der Bibelübersetzung, einer schwierigen und notorisch mitunter verzweifelten Arbeit, die lange Zeit eine Anzahl bedeutender Menschen in anstrengender und aufopferungsvoller Thätigkeit erhalten hat, tritt kein interessanter oder pikanter Moment hervor, der die Seele eines Bildes abgeben könnte. Der Stoff bietet nichts als eine Porträtgruppe, und daß eine solche als Kunstwerk nur erfreulich werden kann durch die kräftigsten Mittel der specifisch malerischen Wirkung, Farbe und Beleuchtung, Ton und Haltung, bedarf nach Rembrandt keines Beweises; eben so wenig allerdings der Satz, daß der Lösung dieser Aufgabe die Lebensgröße selbst ganzer Figuren keineswegs im Wege steht. Indessen gilt dies doch nur je nach der individuellen Eigenart des Künstlers. Wem die malerischen Mittel in kleinem Raume unbedingt zur Verfügung stehen, der beherrscht sie deswegen noch nicht im großen. Aus solcher Schranke der Fähigkeit erwächst Niemandem ein Vorwurf — denn es wäre lächerlich, von Allen Alles zu verlangen, — wohl aber aus der Nichtbeachtung derselben. Spangenberg's großes Bild ist in Vielem höchst achtbar, was sich als allgemeine Qualitäten bezeichnen läßt; in denen, die ihm insbesondere angehören, erkennt man ihn kaum wieder. Der Eindruck ist trocken, kalt, die Färbung ohne Energie und Leuchtkraft, die Charakteristik unzulänglich: überall aus demselben Grunde, weil der große Maßstab nicht bewältigt ist. Wer über diese erschöpfende Erklärung nicht mit sich in's Reine gekommen, der muß erstaunen über die ungleich günstigere Wirkung der kleinen Photographie nach dem Bilde, welche gerade das hier Gesagte bestätigt.

Wie bedenklich überhaupt der ohne Noth und ohne Kraft gebrauchte lebensgroße Maßstab ist, hatte man auf der Ausstellung recht häufig zu beobachten Gelegenheit, während sich andrerseits zeigte, wie selbst die bedeutendsten Stoffe bei der gediegensten Erfassung und Behandlung im Tafelbilde ohne Verlust an ihrem geistigen Gehalt sich mit bescheidenerem Maße begnügen. Als eins der ersten Beispiele dafür dürfen Albert Baur's christliche Märtyrer gelten. Aus der geöffneten Pforte des Circus bewegt sich ein Zug würdiger Gestalten, in dessen Mitte eine jugendliche weibliche Gestalt, in

ein weißes Gewand gehüllt, getragen wird. Die Blutspuren bezeugen, daß sie eben ihr Leben um ihres Glaubens willen vor den Augen des rohen römischen Publikums gelassen hat. Zur Seite im Schatten harren bacchantisch aufgeputzte Tänzer und Tänzerinnen auf das Freiwerden des Einganges, um dem weltstädtischen Pöbel mit ihrer Kunst die gewünschte Abwechselung des Programmes zu bieten. Die fein abgewogene Wirkung von Antheil und Hohn in den Mienen dieser „Künstler" und ihre sehr geschickte und diskrete Einführung in das Bild überhaupt giebt eine besonders wirksame Interpretation für den Hauptvorgang. Das glücklich durchgeführte Helldunkel des Bildes lagert sich um die weiße Leiche als höchsten Lichtpunkt. Komposition, Bewegung und Ausdruck ist so durchaus befriedigend, daß wir nur die schweren bleigrauen Schatten im Gewande der Märtyrin zu erinnern finden, die aber freilich mit der mehr schwärzlichen als bräunlichen Scala im Helldunkel des ganzen Bildes zusammenhängen.

Außerdem findet sich nicht viel, was man unter die Rubrik „Historie" einreihen könnte. Constantin Cretius hat mit seinem „l'état c'est moi" in keiner Beziehung einen glücklichen Griff gethan. Es ist eine schlecht gespielte Theaterscene; ein junger Coulissenreißer giebt den König Ludwig XIV., eine „Heerde dummer Statisten" die Parlamentsräthe, mit krummen Rücken und recht jämmerlichen Gesichtern. Ein kleiner Hund im Vordergrunde kratzt sich hinter den Ohren. Erst durch diesen vierbeinigen Improvisator kommt Verstand in die Geschichte. — Cretius hatte noch ein anmuthiges italienisches Genrebild ausgestellt. — Emil Teschendorf's Cleopatra (im Begriff sich zu tödten) wollen wir nicht eben so todt machen wie die Hängekommission. Das Bild hatte viel Gutes, wennschon man nicht recht den inneren Impuls zum Werke fühlte.

Alles Uebrige fällt wohl nur unter den etwas weitschichtigen, aber zur Entlastung der „Historie" höchst vortheilhaft erfundenen Begriff des historischen Genres. Selbst des Grafen Harrach Aufhebung Luthers auf seiner Heimfahrt von Worms gehört trotz Stoff und Größe hierher. Es ist wie beinahe jedes einzelne Bild des Künstlers eine ganz eigenthümliche, höchst interessante Schöpfung. An das historische Ereigniß und seine Wichtigkeit erinnert nur die bekannte Persönlichkeit Luther's, der hier in dem Habitus seiner Jugend mit der gewöhnlichen Vorstellung mehr versöhnt ist als in dem viel besprochenen Bilde August's von Heyden. Wesentlich handelt es sich in dem Bilde um die fröhliche Schilderung eines Momentes der Verwirrung, mit ganz realer Treue und recht lustigem Schwelgen in allen malerischen Vortheilen des Stoffes. Der ausgefahrene Hohlweg, in dem kein Ausweichen möglich, das saftige Grün des Frühlings, das glitzernde Sonnenlicht, die bunten Trachten der Begleiter, die schimmernden Rüstungen der Reisigen, die Ueberraschung und das Getümmel, das Alles hat den Künstler an dem Stoffe gepackt, und davon hat er ein Bild gemacht. Mit dem Anspruche, eine stilvoll großartige Vergegenwärtigung des Momentes etwa in einer historischen Galerie zu sein, würde das Bild schwer zu entkräftenden Widerspruch erfahren. Aber an passender Stelle, wo sein goldbemalter schwarzer Rahmen sich in die farbenfreudige Dekoration eines hellen prächtigen Raumes wirkungsvoll einfügte, müßte es als ein bedeutsamer Schmuck große Wirkung thun. Der flotte Vortrag, die Energie und Lebendigkeiten in den Gruppirungeu, das brillante Farbenspiel bieten lauter anerkennenswerthe Momente dar, und der Realismus sucht nirgends ein Gefallen darin, seine Berechtigung in der Verhöhnung des Schönen zu beweisen. Kein einziger abstoßender Zug ist mit untergelaufen.

Auch eine Francesca da Rimini von Emil Löwenthal in Rom, nach dem Motto Dante's: „la bocca mi bacciò tutto tremante" muß hier erwähnt werden: eine mühsame, geistlose Darstellung des poesievollen Momentes, die nicht einmal über die Unbequemlichkeit des Kostüms für unser Gefühl hinweghilft.

Wie viel mehr wirkliches Leben und wahre Empfindung athmet Wilhelm Lindenschmit's Ulrich von Hutten! Mit einem Paar vornehmer französischer Windbeutel über Kaiser und Reich in Streit gerathen, hat er den einen niedergestochen, den andern in die Flucht gejagt; die Familie des Herbergsvaters sucht die verderblichen Folgen des Krawalls von ihrem Inventar abzuwenden. Das Bild ist gelegentlich seines Erscheinens auf der Münchener Ausstellung an dieser Stelle offenbar zu kurz abgethan worden; denn die Scene ist mit ungemeiner Lebhaftigkeit vorgeführt, und die Ausführung alles Einzelnen bis in das geringste Beiwerk hinein, in koloristischer Beziehung vorab,

bewunderungswürdig. Der Hutten, der mit seinen gegrätschten Beinen und mit beiden geballten Fäusten (die Rechte führt das bluttriefende Schwert) einen unerquicklich bramarbasirenden Anstrich hat, ist, wenn man sich einmal entschlossen hat, den ritterlichen poeta laureatus in dieser Figur zu erkennen, ganz trefflich durchgeführt, außerordentlich schön der schwer getroffen am Boden Liegende, widerwärtig dagegen der hanswurstartige Ausreißer. Diesen vollends unleidlich zu machen, dient eine zum mindesten gesuchte Lichtführung, die ihn halb beleuchtet und halb in Schatten stellt. Dieser Effekt, dessen der Künstler gar nicht bedurft hätte, schadet dem Bilde als Ganzem empfindlich. Er konstituirt eine vollständige Zweitheilung desselben, die dadurch noch nachtheiliger wirkt, daß auch der Schwerpunkt der Figurengruppe sehr stark nach der beleuchteten Hälfte hinüber gravitirt. So muß man sich, das Bild von seiner vortheilhafteren Seite zu würdigen, statt an das Ganze vielmehr an das Einzelne halten, wobei man reichlich seine Rechnung findet; und da das Publikum gemeiniglich nur in dieser Weise Bilder betrachtet, und der Stoff bei den augenblicklichen Zeitläufen an sich etwas Prickelndes hatte, so begreift sich, daß Lindenschmit's Hutten selbst noch mehr, als er es wirklich verdiente, zu den Zugstücken der Ausstellung zählte.

Auch Karl Piloty war wieder hier vertreten, und sein Bild stand sogar auf dem Punkte, für die Nationalgalerie erworben zu werden. Unseres Erachtens wäre das weder zu unserem, noch zu seinem Schaden gewesen. Denn wer einigermaßen degoutirt ist von dem Pomp seiner Theatergarderobe, den er, ohne sich um tiefere Bedeutung zu bekümmern, in den Glanzstücken der letzten Jahre ausgekramt, der konnte wohl mit einer Art von Befriedigung diesen kleinen Dauphin Ludwig (XVII.) in der Hut des Schusters Simon und seines Spießgesellen betrachten. Der königliche Knabe hat sich in instinktivem Grauen vor der Rohheit seiner trunkenen und höhnenden Wächter in die äußerste Ecke des Zimmers zurückgezogen, von wo er sie in dem naiven Bewußtsein seiner unverletzlichen Würde mit entrüstetem und doch kindlich scheuem Blicke mißt. Sieht man von einigen kleinlich kalkulirten Spekulationen auf die Spitzfindigkeit des Beschauers ab, die ein bedauerliches Mißtrauen in die wirklichen und würdigen Wirkungsmittel der Kunst verrathen, wie z. B. dem Portrait Ludwig's XVI. neben der Abbildung einer Guillotine an der Wand über dem Kopfe des Prinzen und einem Karten-König, der vom Tische vor seine Füße gefallen ist, — so nimmt die treffende Energie der freilich etwas stark chargirten Charakteristik sehr für das Bild ein, und da auf blendenden, aufdringlichen Apparat und die Produktion einer eitlen Handfertigkeit verzichtet wird, so ist die Möglichkeit vorhanden, es einmal wie ein wirkliches Kunstwerk, nach dem Gewicht seines gut, aber verhältnißmäßig schlicht vorgetragenen Gedankens, auf sich wirken zu lassen; und das ist für Piloty ein so wesentlicher Fortschritt, daß man ihn freudig anerkennen muß, und es sogar kaum bemerkt, daß diese Zurückhaltung sich durch die Wahl eines Gegenstandes entschädigt hat, der an und für sich peinliche, wenig ästhetische Empfindungen wach ruft; und so erfreute sich das Bild im Allgemeinen nicht derjenigen ehrenden Aufnahme, die ihm gebührt hätte, weil man das Kunstwerk entgelten ließ, was einem der Stoff wehe gethan.

Diese Stelle ist vielleicht die geeignetste, um noch zweier Münchener zu gedenken, die in kolossalen Bildern die Mythologie be- (oder ver-?) arbeiten. Victor Müller's Breitenbild „Hero und Leander" wurde durch die Hängekommission der Diskussion entzogen: es gab keine Stelle, von der es zu sehen war. Reklamationen in der Presse halfen nichts; und so müssen wir hier unser Urtheil über das, wie es scheint, großartige, aber sonderbare Werk suspendiren.

Gelegentlich der Münchener Ausstellung hat der Berichterstatter der Zeitschrift einen Anlauf genommen, Anselm Feuerbach und sein „Gastmahl Platon's" zu vertheidigen, ohne doch die Befürchtung verhehlen zu können, „daß auch Feuerbach in der Bresche, die er mit hat legen helfen, zu Grunde gehen wird, wenn er sich nicht bald durch einen herzhaften Sprung aus seiner jetzigen Position zu retten weiß". Referent gesteht, daß er bei größter Anerkennung für Feuerbach's frühere Leistungen und gerade derentwegen jenes Bild nur als eine unbedingt abzulehnende Arbeit hat ansehen und demgemäß seiner Zeit die Ueberzeugung hat aussprechen können, daß die nächsten Schöpfungen Feuerbach's würden Aufklärung darüber bringen müssen, ob in jenem Werke nur momentane Verirrung und Erschlaffung oder aber der definitive Bankerott seiner Kunst vorgelegen habe. Leider scheint nach dem jetzt vorgeführten an der letzteren Alternative kaum mehr zu zweifeln. Zwar seine

„Flucht der Medea“ mochte allenfalls noch angehen. Eine mächtige Gestalt, sitzt sie in bequemer Pose am Meere, von ihren beiden Kindern umgeben; eine verhüllte weibliche Figur von unerfindbarer Bedeutung kauert weiter hin am Strande; auf der rechten Hälfte des breitgestreckten Bildes sind Ruderknechte beschäftigt, ein großes Boot in die See zu schieben. „Zur Abfahrt“ könnte das Bild wohl heißen, aber von einer Medea keine Spur, als die nicht gerade ausschließliche Eigenthümlichkeit, zwei Kinder zu haben; diese selbst von trauriger Bildung, die Komposition mehr als blos kunstlos, in der Farbe nur der rothe Fleck des Gewandes bedeutsam, das Uebrige flau. Dafür ist der kolossale Maaßstab der Figuren doch wohl etwas übertrieben.

Doch das Bild ist ein Juwel gegenüber dem „Urtheil des Paris“. Ehe man hier noch an die Würdigung des Einzelnen oder der Darstellung überhaupt kommt, wird man schon durch die Wahl des Momentes unversöhnbar beleidigt. Die Sucht, in Abhängigkeit von allen möglichen Vorbildern originell zu sein oder wenigstens zu scheinen, worin Feuerbach's Hauptforce von jeher bestanden, hat ihn hier auf einen ganz bedenklichen Abweg geführt, vor dem ein Künstler schon durch die Fähigkeit, Großes zu wollen und bedeutende Vorbilder zu verstehen, bewahrt bleiben sollte. Die mythischen Erzählungen sind keine Klatschgeschichten. Peinliche Ausführlichkeit ist ihnen fremd, in den nothwendigen wichtigen Momenten führen sie zum Ziele; was dazwischen liegt, wenn man die Dinge realiter in Scene setzt, ficht sie nichts an, und darin ist ihnen die bildende Kunst meistens gefolgt. So hatte denn also beispielsweise die Phantasie des schönheitsliebenden, naturwüchsig empfindenden Griechenvolkes kein Arg dabei, die drei höchsten Göttinnen des Olymp ihre Schönheit dem kritischen Urtheil eines Mannes unterwerfen zu lassen. Sie werden von Hermes zu dem Preisrichter geführt, — das finden wir unzählige Male abgebildet, — und darauf folgt das Urtheil selber. Was dazwischen liegt, findet sich nur ganz vereinzelt, auf untergeordneten Monumenten dargestellt, und mit Recht. Die lascive Schilderung Wieland's entsteht fast nur durch Ausmalen der Zurüstungsmomente. Gerade diese Vorbereitung zum Urtheil aber, die Göttinnen mit dem Entkleiden beschäftigt, hat Feuerbach sich verleiten lassen, mit allem Aufwande der Kunst großen Stiles zu malen. Da haben wir das, was auch den Griechen widerlich gewesen wäre, und worüber ihre Phantasie daher hinwegglitt: die vornehmsten unter den Olympierinnen, darunter die Hüterin der Ehe und der Keuschheit und die jungfräulich reine Personifikation der Aetherbläue, sich im Eitelkeitswettstreit begierig prostituirend vor dem Sterblichen, eine Scene so ekelhaft und widerwärtig, wie nur etwas für das gesunde Gefühl sein kann. Und wenn das nun wenigstens wielandisch, oder noch darüber hinaus makartisch vorgetragen wäre, dann bliebe doch noch das Gleichgewicht von Stoff und Form zu loben. Aber der Ton macht aus der Gemeinheit auch noch eine Plattheit, und das Heldenlied wird ein Gassenhauer. Die Göttinnen sind wieder so unschöne Modelle, daß man den Olymp bemitleiden könnte, daß dieß seine berufensten Bewerberinnen um den Titel der Schönen par excellence sind. Sie hätten ihre Toilette nicht in Unordnung zu bringen brauchen, um solche Reize zu enthüllen, und man begreift, wie Paris tödtlich gelangweilt, abgespannt und schläfrig aussieht. Auch weiter giebt es nichts, was zu loben wäre. Einige Maler, denen der Künstler sichtlich leid that, behaupteten zwar, manche — leider nicht näher bezeichnete — Partien wären recht gut gemalt. Diese sind vielleicht nicht für jedes Auge zugänglich gewesen.

Nun frisch hinein in die fröhliche wohlige Fluth des wirklich gut besetzten Genres. An die Spitze stellen wir zwei Kostümbilder, das eine der Zeit um 1600, das andere der gegen 1700 angehörend: „den Rächer seiner Ehre“, von Heinrich von Angeli in Wien, und „die unerwartete Heimkehr“ von Karl Hoff in Düsseldorf. (Von jenem Bilde ist in dem vorigen Hefte der Zeitschrift eine Radirung publicirt worden.) Das eine ist dramatisch, das andere ist episch-lyrisch. Unsere Radirung erspart bei Angeli's Bild die Beschreibung; nicht so die Beantwortung der lebhaft ventilirten Frage nach der Bedeutung der zusammengekauerten weiblichen Figur, die das Gesicht in den Händen birgt. Man hat in ihr die Verrätherin sehen wollen, die nun über die Folgen ihrer Angeberei erschrickt. Dazu erscheint uns der Ausdruck zu naiv und unmittelbar. Uns erscheint sie vielmehr als die einzige unschuldige Figur in dieser Gesellschaft, der vielleicht der eben geführte Stoß auch in's Herz gedrungen ist; während die kaltblütige Blondine, die sich um den Getödteten beschäftigt, wohl die Rolle der Intriguantin in dem kleinen Roman gespielt hat.

Unseres Erachtens ist das Bild bei seinem Auftreten in Wien zu kühl aufgenommen worden. Die Situation ist packend und deutlich, die Bewegungen haben Nachdruck und gefälligen Fluß, der Ausdruck der Köpfe ist lebendig und tief gefühlt. Die Komposition verdient alles Lob, und würde vielleicht noch vorzüglicher sein, wenn rechts einige Personen weggeblieben wären. Man hat dem Bilde den Vorwurf gemacht, es sei theatralisch. Daß man sich darüber verständige! Wenn ein entschieden hochdramatischer Moment wie der vorliegende so dargestellt ist, wie er in der denkbar besten Aufführung auf der Bühne vorkommen und wirken würde, wo liegt da der Tadel? Ist aber damit gemeint, die Darstellung gemahne an schlechte, aber gewöhnliche Theatereffekte und Manieren, so dürfte die Behauptung leicht unmotivirt sein. Doch richtet sich diese Einrede, wo sie erhoben wird, auch gewiß nicht gegen die Gruppirung und Charakteristik, sondern — bewußt oder unbewußt — gegen die Manier der Ausführung. Das Bild ist nämlich in scharf umrissenen ungebrochenen Farbenflecken in sehr detaillirender und fast verschmolzener Weise gemalt. So tritt alles Einzelne ungemein klar hervor und sieht Alles sehr frisch und neu aus, wie die Ausstattung eines eben einstudirten Theaterstückes. Das schadet aber weniger wegen dieses Anklanges als wegen des Mißverhältnisses zur Größe und zum Stoff des Bildes. Die Figuren haben sehr gut Drittellebensgröße, das Gemälde hat also eine beträchtliche Fläche, muß folglich als Ganzes aus nicht ganz geringer Entfernung angesehen werden, und sollte daher so gemalt sein, daß keine überflüssig feinen Details die Aufmerksamkeit vom Ganzen auf sich lenkend sehr nahe zu treten veranlaßten. Letzteres ist aber allerdings der Fall. Doch auch der Stoff lehnt — wenigstens erscheint es unserem Gefühl so — solche Kleinlichkeit und Peinlichkeit in der Behandlung ab. Wenn es sich um die Ehre eines und um das Leben eines anderen Menschen handelt, so verliert der Spitzeneinsatz eines Tafeltuches daneben doch wohl etwas an Interesse; und wenn der Künstler ein umgestürztes Weinglas mit derselben Liebe und Sorgfalt durchbildet wie das Antlitz des Ermordeten, so muß man bei ihm eine Kühle der Stimmung voraussetzen, die zu dem Affekt, den er schildert, und den sein Gegenstand einflößen muß, im peinlichsten Kontraste steht. Viele einzelne Partien sind übrigens mit einer Vollendung gemalt, die einem Metsu Ehre machen würde. Aber der hat sich auch gehütet, damit solche Katastrophen zu schildern! — Soll man das Bild der Berliner Ausstellung bezeichnen, das durch die stätige Umlagerung und das sichtliche Interesse des Publikums äußerlich als das Hauptzugstück sich kennzeichnete, so war es diese Rachescene von Angeli.

Hoff's „Heimkehr" war um so viel unschuldiger: eine vornehme Gesellschaft, ein ferngeglaubter stattlicher Mann hereintretend, ein liebliches junges Weib, ihm zu Umarmung und Kuß entgegenfliegend, während die Anwesenden sich verwundert oder erfreut erheben, das ist der Stoff, der mit der gewöhnlichen Frische, Anmuth, Schönheit und Eleganz dieses Künstlers in einer im Ganzen etwas zu hell gegriffenen, sonst aber meisterlich behandelten glänzenden und gefälligen Farbe und mit sicherer Betonung und treffender Bezeichnung des seelischen Ausdrucks dargestellt ist.

Ludwig Knaus hatte sein umfangreiches Genrebild „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen" ausgestellt, über das wir schon einmal ausführlich berichtet haben (Kunstchronik, 1870, Nr. 10, S. 82). Nächstdem hat Knaus das Familienporträt des Herrn Dr. Strousberg gemalt, aber dabei nicht in den Glückstopf gegriffen. Das Bild war mit Spannung erwartet worden, die Stimmung Aller, als es erschien, war die der Enttäuschung. Die ganze Gruppe posirt, da die Figuren durch keinerlei Motiv mit einander vereinigt sind. Von dem allenfalls in den Linien zusammengehenden Theile der Gruppe zweigen sich ein paar einzelne Figuren wie durch einen Hiatus getrennt ab, und die Charakteristik läßt jene eben so feine wie geistreiche Individualisirung meist vermissen, die Knaus früher in Porträts mit Auszeichnung cultivirte, und die ja auch wohl ein Hauptverdienst seiner Genrebilder ausmacht. Nur in einer Hinsicht ist das Bild vorzüglich: in der gediegenen Durchführung, in einer satten Färbung, wie sie kräftiger und harmonischer kaum einem alten Holländer zur Verfügung gestanden. Dieser Reiz ging dem „großen" Publikum natürlich verloren, und so fand das Bild keine sehr gnädige Beurtheilung.

In schlichter Wahrheit, in liebenswürdiger Natürlichkeit, in glücklicher Pointirung wurde diesmal Knaus von Benjamin Vautier unzweifelhaft überragt. In dem Bilde „List für List" berührte er sich mit einem Lieblingsstoffgebiet des ersteren, alten Weibern mit Katzen. Das

Mütterchen lockt ihre genäschige „gelbbunte" Freundin an, um sie zu bestrafen: ein prächtig originelles Bild voll gesunden Humors, in dem Helldunkel des ländlichen armseligen Interieurs vortrefflich. — Ungleich bedeutendere Töne werden in dem „unterbrochenen Streit" angeschlagen. Zwei Bauernbursche sind im Wirthshaus an einander gerathen. Ein schmucker Gesell von natürlicher Noblesse hat seinen Widerpart, eine rothhaarige ordinäre Natur, besiegt, und während dieser nach der Intervention der Anwesenden trotz seines sträubenden Gestikulirens im Hintergrunde abgeführt wird, sitzt jener, noch ganz ingrimmige Wuth, am Tisch, mit geballter Faust, in fieberhaft hastigem Athem: man glaubt die Brust fliegen zu sehen. Begütigend, doch vorsichtig tritt die Mutter zu ihm heran, ihn an der Schulter leise berührend; drei junge Mädchen zur Seite scheinen sich noch kaum von ihrem Schrecken erholen zu können, während gegenüber an einem Tisch ein jovialer Dorfphilister seine Freude an dem Scherz zu haben nicht verheimlicht. In der Mitte des Zimmers aber explicirt der robuste Wirth unter dem ergänzenden Beistande zweier noch ganz verstörter Dorfgrößen dem inzwischen herbeigekommenen Wächter der öffentlichen Ordnung den Vorfall. Es ist gewiß der größte Ruhm, der bei diesem Stoffe zu gewinnen war, daß Vautier uns für die Sache ernsthaft und wirklich zu interessiren verstanden hat, daß er eben so weit von plumper Grobheit wie von trivialer Prügelkomik geblieben ist. Er hat ganze Personen vor uns hingestellt, die Fleisch und Bein, aber auch Gemüth und Empfindung haben und diese lebhaft sich in ihrem äußeren ausprägen lassen. Diese Galerie von Charakterköpfen und typischen Gestalten ohne jeden Beigeschmack von Charge und dies tief durchdachte, trefflich abgewogene Wider- und Zusammenspiel der Eigenthümlichkeiten in überzeugendster Uebereinstimmung mit ihrem inneren Wesen, diese gewaltige psychologische Wahrheit und Kraft — mit einem Wort — befriedigt Phantasie und Verstand in gleichem Maße, sie angenehm in Thätigkeit versetzend; und mit der trefflichen, nicht eminent koloristischen, aber kräftigen und harmonischen und zugleich ganz eigenthümlichen Farbengebung und der sehr soliden, doch nie peinlichen oder übertriebenen Durchführung des Einzelnen giebt das ein Ensemble und eine Wirkung, die man nur vollendet nennen kann.

Es ist für uns unmöglich, den übrigen Meistern des Faches in annähernd gleicher Ausführlichkeit gerecht zu werden. Selbst nur die Düsseldorfer würden schon eine ungeheure Ueberschreitung des Raumes nöthig machen; denn noch eine erhebliche Anzahl von ihnen hat sich so producirt, daß es schwer wird, nicht nach Gefallen bei ihren Bildern zu verweilen. Vielleicht den erfreulichsten und glänzendsten Aufschwung bekundete der hierbei in Radirung mitgetheilte „Liebesdienst" von August Siegert. Hier sind die letzten Spuren von Mühsamkeit ausgetilgt, die in frühern Bildern des als höchst begabt und trefflich gebildet leicht zu erkennenden Künstlers ein ganz ungetrübtes Wohlgefallen nicht aufkommen ließen. Nun aber ist Alles vereinigt, was zur befriedigendsten Wirkung erforderlich ist. Der Moment in seiner Flüchtigkeit könnte kaum liebenswürdiger erdacht werden; die Erscheinungen, namentlich das liebliche blonde Köpfchen der schmucken Dirne, sind reizvoll und anmuthig; die Komposition ist geschickt und verständlich, das Arrangement reich, doch nicht überladen, die Durchführung des Details fleißig, ohne peinlich zu werden, die Farbe glänzend und bezaubernd harmonisch. Das Bild ist eine absolut meisterhafte Leistung. Das Museum zu Hamburg hat daran eine vortreffliche Acquisition gemacht.

Ein — wenn uns die Erinnerung nicht trügt — in Berlin bisher unbekannter Name: Julius Geertz hat sich durch ein dem vorigen kaum nachstehendes, ja es in dem Timbre der Farbentöne sicher übertreffendes Bild „Cernirt" schnell beliebt und geachtet gemacht. Es stellt Knaben vor, die „Krieg spielen"; eine Partei hat die Gegner in einen dunklen Verschlag getrieben, und hält nun mit triumphirender Freude die Thür zu; durch einen von innen herausgesteckten Fahnenstock bleibt diese etwas geöffnet, und durch die Spalte erkennt man die kleine belagerte Schaar. Der Humor und die Ungezwungenheit in dieser Darstellung, in der das glückliche Motiv wirklich mit Verständniß ausgenutzt ist, im Verein mit der schon gerühmten technischen Meisterschaft, stellt das Bildchen sehr hoch.

Auch zweier Bilder von Hermann Sondermann — „der Festbraten" und „der unwillkommene Freier" betitelt — müssen wir hier gedenken. An glänzender Bravour des Machwerkes halten sie mit jenen den Vergleich nicht aus, wohl aber an gesundem Humor und schlichter Natürlichkeit: die

Situationen sind glücklich erfunden, die Figuren passend, der Ausdruck treffend. Es ist fraglich, ob für die Stoffregion — es handelt sich um ländliche Familienscenen — eine blendendere Vortragsweise sich nicht auf Kosten wesentlicherer Eigenschaften zur Geltung gebracht hätte; die schlichte und tüchtige Technik der Bilder interpretirt vollkommen ausreichend die ansprechenden Intentionen des Künstlers.

C. M. Webb's „erzürnte Spieler" sind eine trefflich gemalte tüchtige Charakterstudie. — Etwas sehr Aehnliches (in größerem Format und figurenreicherer Darstellung, in der Kunst des wirkungsvollen Vortrages dem Webb'schen Bilde weder überlegen noch nachstehend) hatte ein deutscher Künstler in Paris, C. Schlösser, in seinen „politischen Gegnern" geliefert. Namentlich mußte im Augenblick die charakteristische Figur mit dem typisch französischen Kopfe interessiren, die wüthende Blicke schleudernd sich für die Vernunftgründe der Andern „unnahbar" erweist.

Hübscher Motive wegen, denen sie nicht hervorragende, aber verständige Darstellung gegeben haben, sind nennenswerth: E. Schuback und C. Seippel, auch Allan Schmidt. — Der schon genannte G. Stever sollte wie es scheint — weniger umhersuchen. Im Kostümbilde kann er etwas erreichen. Ein Versuch mit der Künstlergeschichte ist ihm gänzlich mißglückt. „Meister Adam van Noort (nicht Oort, und noch weniger Ort) überrascht seinen jungen Schüler Peter Paul Rubens bei heimlichen Studien", das ist der Stoff des Bildes, den wir einmal nicht weiter bekritteln wollen: die Darstellung fordert schon genug Rüge. Die Scene spielt auf dem Boden eines Hauses. Der Meister schleicht wie ein Meuchelmörder, Rubens malt an einem Madonnenkopf, der das Gepräge seiner ganz entwickelten Kunstart zeigt, und damit er den nahenden Lehrer nicht zu sehen braucht, hat er sich gleich die Tafel gegen das Licht gestellt, was vielleicht ein Zeichen seines großen Talentes sein soll, da er selbst im Dunkeln zu malen versteht.

Rudolph Jordan trat uns befremdlich entgegen. In seiner gewöhnlichen Stoffwelt — dem Leben der Nordseeküstenbewohner — war er in einem „Geurebild", dem es bei seiner absoluten Gegenstandslosigkeit allerdings schwer gewesen wäre, eine bezeichnendere Benennung zu geben; dazu paßte aber schlecht der große Umfang, und mit einem stofflichen Nichts kann eine so schwer düstere klanglose Farbe nicht aussöhnen. Viel ansprechender waren zwei Genrebilder — Pendants — „Bücherwurm" und „Kräutersammlerin", also Charakterstudien oder vielmehr Chargen. Für sich hätte jedes vielleicht keinen besonderen Eindruck gemacht, denn sie waren in keiner Weise ungewöhnlich. Zusammen unterstützten sie einander kräftigst und erzielten eine hübsche Wirkung.

Mehrere Künstler malen in einem hellen, klaren, freundlichen Ton, wie er in der Düsseldorfer Schule eigentlich naturwüchsig ist, mit großem Erfolge und der Fähigkeit, auch hier erfreuliche, harmonische und kräftige Farbenwirkung zu erzielen. Das feine Raumgefühl, die Disposition der Gestalten in die verschiedenen Pläne wird dadurch allerdings leicht beeinträchtigt, und dies war beispielsweise der Hauptgrund, weswegen F. Beinke's „Lumpensammler im Schwarzwalde" nicht zu derjenigen Wirkung gelangen konnte, deren der ungewöhnliche Aufwand an guten Einzelmotiven in den vielen Kindern fähig gewesen wäre. Aber selbst ein Künstler wie Karl Lasch entgeht nicht ganz dieser Klippe, so interessant in vielfacher Beziehung sein „Polichinelletheater auf einem schwäbischen Jahrmarkte" war. Namentlich in der Charakteristik hatte er sich einer reicheren Mannichfaltigkeit befleißigt und einige sehr glückliche Treffer in den Hauptpersonen gezogen. Aber das Ganze als solches wollte sich nicht recht zusammenschließen, woran wohl eine räumlich zu große Ausdehnung der Komposition nach der rechten Seite bis in völlig gleichgültige Ausläufer der Hauptgruppe auch seinen Theil der Schuld trug. — Bei W. Nordenberg's „Brautzug in Schweden" hatte die Helligkeit etwas glasig Glänzendes, woraus der sehr hübschen Komposition Nachtheil erwuchs.

Am besten haben sich in dieser Tonart Böcker, Böttcher und Salentin bewährt. Der letztere, Hubert Salentin, dessen sorgfältige und gemüthvolle Bilder man hier fast nur bei Lepke zu sehen bekommt, war auf der Ausstellung nur durch ein kleines Bild „Wallfahrer vor einer Waldkapelle" vertreten, welches in dem Ausdruck der Stimmung wie gewöhnlich treffend und in seiner Schlichtheit ergreifend war, in der Färbung sich jedoch nicht frei von einiger Trockenheit und Härte hielt. — Christian E. Böttcher hatte neben seinem ziemlich unerheblichen Bilde „ein Landhaus am Rhein", ein größeres sehr treffliches ausgestellt: „Am Marktbrunnen einer rheinischen Stadt. Motiv

Siegert pinx. W. Unger sculps.

DER LIEBESDIENST.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.



von Bingen". Das Bild hat manche Berührungspunkte mit demjenigen desselben Künstlers im Leipziger Museum, und darf in Rücksicht der vollkommenen bildmäßigen Bewältigung eines großen Reichthums an Motiven und Einzelscenen und der Vereinigung weitgehendster sorgfältiger Detaillirung mit Wahrung einer guten, wirklich malerischen Gesammthaltung als eine ungewöhnliche Leistung bezeichnet werden. Es giebt Momente in der Natur und im Leben, in denen man sich plötzlich wie befreit von aller Last des Erdendaseins und beglückt in der Empfindung der Gegenwart fühlt. Solche Momente scheint Böttcher mit besonderem Geschick in ungesuchtester, scheinbar kunstlosester Weise zu gestalten. Das ist gewiß eine schöne Seite und Richtung des Realismus.

Ganz außerordentlich reizend debutirte C. Böcker (denn unseres Wissens hat man hier noch nichts von ihm gesehen). Beim „Gang zur Kirmeß" begegnen die Bauernbursche mit ihren Schönen am Arm auf der Dorfstraße dem Pfarrer, einem recht jovialen, aber würdigen Herrn, der gerne lebt und leben läßt, in Begleitung seines weißen Spitzes. Bei der Begegnung droht der geistliche Herr mit gutmüthig schelmischer Miene dem vordersten der jungen Leute, der doppelt mit „besseren Hälften" versehen ist und mit diesen dem Hochwürdigsten eine recht naive Verlegenheit zeigt. Auf einem landschaftlichen Schauplatz von großer Anmuth stehen die Figuren trefflich im Raum, ein frisches, fröhliches Lebensgefühl athmet aus der Gruppe, eine gewinnende Schönheit, die nicht in unpassende Zierlichkeit ausartet, breitet sich um das Ganze, die Bewegungen und Geberden unterstützen treffend bedeutsam die Wirkung.

Es bleiben noch einige vereinzelte Düsseldorfer zu erwähnen. Helene Richter in dem lebensgroßen Bilde eines kleinen schlafenden Mädchens, das an einen Hund gelehnt schläft, hätte die kindliche Unschuld nicht reizender verkörpern können. Dem Hunde fehlten einige Lichter, er blieb stumpf und todt im Grunde stecken. — In den Bildern August Jernberg's bleibt der ausgelassene Humor in der Farbe herrschend. Es ist wunderbar, mit welchem Geschick er die abscheulichsten Töne benutzt und verwerthet, aber beinahe eben so sehr, wie ein entschiedenes koloristisches Talent nicht solcher schlechten Witze überdrüssig werden kann. In den Motiven selbst ist oft ein recht glücklicher Humor. — Zweien Bildern von Karl Hübner war nur in bedingtem Maaße Geschmack abzugewinnen. In dem „Scherflein der Wittwe" herrschte ein stark larmoyanter, empfindseliger Ton; auch war das Bild von der jetzt grassirenden Manie der unheimlich jungen Wittwen und Mütter befallen. Das „seltene Familienglück", Zwillinge zu haben, ist doch so erstaunlich selten nicht, daß die philisterhaften Expektorationen einer Fischerfamilie darüber die ideellen Unkosten eines ziemlich großen Bildes (Figuren von reichlich halber Lebensgröße) bestreiten könnten, das der Mühe werth sein sollte, gemalt zu sein. — Julius Hübner hat — beiläufig — in seinem Bilde „auf Freiersfüßen" das Stoffgebiet und den Ton gefunden, durch die er vor der Kritik sicher gestellt wird. Auf der „Heimkehr in's elterliche Haus" waren ein paar gute Studienköpfe von sehr allgemeinem Typus.

Die beiden folgenden Künstler führen zurück in ein bedeutenderes Feld, dasjenige des historischen Genre's. F. Hiddemann hat „Preußische Werber zur Zeit Friedrichs des Großen" in einem ziemlich umfang- und sehr figurenreichen Bilde gemalt. In dem Zimmer, welches die Scene bildet, geht zu viel und zu vielerlei vor, und Gruppen und Personen drängen sich zu sehr, als daß der Gesammteindruck des Bildes erfreulich, ja beinahe nur verständlich sein könnte. Durch den düstern und schweren Ton muß man sich mühsam zu den Einzelheiten hindurch arbeiten, um hier dann allerdings an vielem Guten Freude zu haben. Im Allgemeinen ist das Bild, das dem, was man von Hiddemann in der Regel zu sehen gewohnt ist, doch empfindlich nachsteht, besser gemeint als gemacht, und der Auszeichnung, für die Nationalgalerie angekauft zu werden, wohl nur in Berücksichtigung des Stoffes theilhaftig geworden. Es muß dem gegenüber jedoch auf dem Grundsatz bestanden werden, daß die Nationalgalerie ein Ehrentempel nationaler Kunst, nicht nationaler „Gloire" und anderer Eitelkeit sein soll; was selbstredend nicht die Berücksichtigung und — caeteris paribus — selbst die Bevorzugung patriotischer Stoffe ausschließt; nur muß die künstlerische Werthschätzung stets die maß- und ausschlaggebende Stimme haben.

Zum Schluß — für diesmal — haben wir noch die Genugthuung, einer außerordentlichen Leistung zu erwähnen, einer „Episode aus dem polnischen Aufstande" von A. Nicutowsky; es war dies eines der Hauptbilder der Ausstellung. In einer Lichtung des tief verschneiten Tannenwaldes,

wo in der Nähe am Wege ein Kruzifix errichtet ist, hat ein elender Bauernschlitten Halt gemacht, und seine Begleiter, edle Polen, haben einen theuern Gefallenen zur Erde bestattet. Während das Grab zugeschaufelt wird, steht besonders ein vornehmer junger Mann schmerzvoll gebeugt an der Stätte; ein älterer verläßt ihn, indem er ihm bedeutet, daß er auf dem Wege folgen möge, den im Hintergrunde ein Trupp von Sensenmännern zieht. Nicutowsky liebt bedeutsame und schwierige psychologische Momente, und er ist Meister in ihrer Behandlung; als solcher hat er sich hier wiederum glänzend bewährt. Zugleich aber hat er in der zufälligen und zerstreuten Komposition — ohne streng koncentrirte Gruppirung — ein Meisterstück geliefert, und in der allgemeinen Stimmung und koloristischen Haltung, die in seiner „Heimkehr der Sieger" von der vorigen Ausstellung zu wünschen ließ, diesmal wahrlich nicht nur mäßigen Anforderungen genügt, sondern geradezu Ausgezeichnetes und im Zusammenklang mit dem ganzen Stoff Empfundenes gegeben.

B. M.

Kunstliteratur.

Paul Laspeyres, S. Maria della consolazione zu Todi. Berlin 1869. Fol.

Obgleich Italien seit langer Zeit jährlich von vielen Künstlern und Kunstfreunden besucht und durchforscht wird, ist dasselbe, mit Ausnahme der Hauptstädte, uns verhältnißmäßig doch noch immer wenig bekannt. Einen wesentlichen Theil der Schuld an diesem Mangel tragen die bis vor Kurzem noch sehr unvollkommenen Verkehrsmittel in dem seit Jahrhunderten schlecht regierten Lande. Die Reisenden waren fast mit Nothwendigkeit angewiesen, immer dieselben Wege zu nehmen. Daher kommt es, daß die meisten kleineren Orte, welche abseits von den frequenten Straßen liegen, wenig besucht wurden und noch werden, obgleich sie, theils um ihrer schönen Lage willen, theils der in ihnen enthaltenen bedeutenden Kunstwerke wegen, des Interessanten genug bieten.

Zu diesen von den Reisenden bisher viel zu sehr vernachlässigten Landstrichen gehört, obgleich von Rom aus leicht zu erreichen, vor Allem auch Umbrien, von dessen Städten wir noch immer sehr wenig wissen. Der preußische Architekt Laspeyres, ein mit hohem künstlerischen Sinn begabter, vollendeter Zeichner, welcher wiederholt längere Zeit in Italien, besonders in Rom gelebt hat, hat es sich nun zur Aufgabe gemacht, diesem Mangel abzuhelfen, sämmtliche bedeutende Bauwerke Umbriens aufzunehmen, zu zeichnen und zu publiciren, also eine wesentliche Lücke in der Kunstgeschichte auszufüllen. Als erste Probe davon hat er in dem vorliegenden kleinen Werke (zuerst in Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen erschienen) die malerisch, auf hohem Berge gelegene Stadt Todi behandelt, welche sehr reich ist an interessanten, zum großen Theil noch mittelalterlichen (gothischen) Gebäuden. Er giebt darin kurze, von vortrefflichen Holzschnitten begleitete Schilderungen der bedeutendsten Bauwerke (Palazzo communale, Palazzo del Governo, und mehrere Kirchen) und behandelt dann ausführlich und mit besonderer Liebe die vor der Stadt gelegene Wallfahrtskirche Santa Maria della Consolazione, nach J. Burckhardt's Ausspruch „eines der in sich vollkommensten Gebäude Italiens" und eines der Hauptwerke des großen Bramante. Wir kannten diesen durch und durch harmonischen, edlen Bau bisher nur aus den sehr unvollkommenen Abbildungen bei Agincourt. Laspeyres stellt ihn nun in genauen, geometrischen Zeichnungen von hinreichend großem Maßstabe in Grundrissen, Aufriß, Querschnitt, innerer und äußerer perspektivischer Ansicht dar und erläutert seine Zeichnungen durch kurze, sachgemäße Beschreibung. Mehrere Holzschnitte veranschaulichen die Bildung der architektonischen Details. Alles ist meisterhaft, mit vollstem Verständniß gezeichnet. Kupferstecher (Ritter) und Xylograph verdienen ebenfalls alle Anerkennung; nicht weniger der Verleger, welcher die verdienstvolle dankenswerthe Publikation in durchaus würdiger Weise ausgestattet hat.

Die Darstellung der Baudenkmale von Todi ist jedoch, obgleich Laspeyres auch einige Notizen über die dort vorhandenen antiken Reste giebt, keineswegs vollständig. Auch fehlen alle bestimmten historischen Daten, wenn dieselben nicht etwa in Inschriften an den Gebäuden selbst enthalten sind. Doch das lag nicht in dem Plane des Verfassers. L. giebt nur, was er als reisender Architekt gesehen und gezeichnet hat, will nur die Monumente darstellen, um sie weiteren Kreisen zugänglich zu machen, überläßt die Einreihung des von ihm gesammelten Materials in die allgemeine Kunstgeschichte und alle geschichtlichen Erläuterungen den Kunsthistorikern. Und er hat gewiß Recht. Seine in Aussicht gestellten weiteren Publikationen sollen hoch willkommen sein.

(CO)

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Zur italienischen Kunstgeschichte.

Von W. Lübke.

IV.

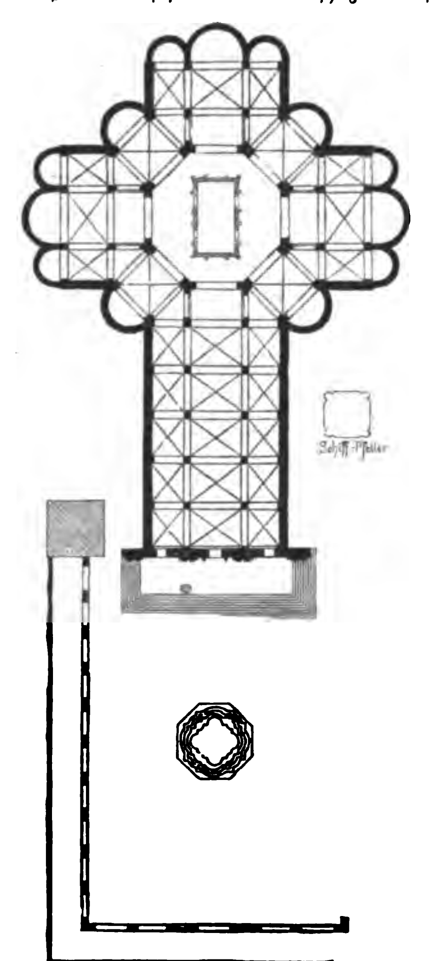
Loreto.

Daß die Casa Santa zu Loreto ein Hauptwerk Andrea Sansovino's und somit der christlichen Plastik sei, weiß alle Welt; wie beschaffen dies große Gesammtdenkmal der Skulptur der goldnen Zeit des 16. Jahrh. aber im einzelnen sei, welche Werthschätzung dem Antheil der verschiedenen Meister, die daran gearbeitet, gebühre, sind Fragen, auf welche bis jetzt kein Urtheilsfähiger öffentlich geantwortet hat. Burckhardt bedauert, Loreto nie selbst gesehen zu haben und führt nur die Aussage Anderer an, nach welcher „zum Theil schon ein beträchtlich manierirter Styl" darin zu erkennen sei. L. Schorn im ersten Bande von Thiersch' Reisen in Italien (Leipzig 1826) beklagt, daß keine genügenden Abbildungen der Casa Santa existiren — eine Klage, die heute noch erneuert werden muß — und daß auch Cicognara „dies ganz wichtige Werk etwas oberflächlich behandelt." Aber auch Schorn's Bericht leidet an mancherlei Flüchtigkeiten und verräth deutlich, daß der Reisende nicht viel Zeit auf das Studium der Kunstwerke von Loreto zu verwenden hatte. Obwohl nun Italien heut ein einziges großes photographisches Atelier ist, fehlen doch von der Casa Santa noch immer genügende Aufnahmen; ebensowenig ist von diesem Meisterwerke architektonischer und plastischer Dekoration irgend Etwas abgeformt worden, obwohl sich kaum Schöneres aus der Zeit der vollendeten Kunst finden läßt. Gründe genug, um das Studium an Ort und Stelle zu einem unerläßlichen zu machen. In der That war die Casa Santa bei meinem jüngsten Ausfluge eines der wichtigsten Ziele der Untersuchung.

Es war ein schöner Frühlingsmorgen zu Anfang April, als ich mit meinem Freunde und Reisegefährten Georg Lasius die Fahrt von Ancona antrat. Auf den Feldern des reich angebauten Landes schimmerte das helle Grün der jungen Saat und dazwischen blühten Tausende von wildwachsenden Tulpen. Links dehnte sich das tiefblaue Meer der Adria. Nach kurzer Fahrt war die Station Loreto erreicht und in einiger Entfernung stieg auf dem Rücken eines sanft geschwungenen Hügels der berühmte Wallfahrtsort auf, in köstlicher freier Lage weit über Land und Meer hinschauend. Imposant erhob sich aus dem Gewimmel unscheinbarer Häuser die gewaltige Kirche, mit festungsartigem Zinnenkranz umgeben, über dem Kreuzschiff mit einer mächtigen achteckigen Kuppel, nicht unähnlich der des Florentiner Domes, daneben ein Glockenthurm mit zopfiger Zwiebelhaube. Bald war mit einem flinken Vetturin die Höhe erstiegen, und eine langgestreckte Gasse mit kleinen Häusern, lauter Buden mit allerlei Andachtsartikeln, Schenken und Wirthshäuser enthaltend, nahm uns auf. Am Ende der Gasse öffnet sich ein ansehnlicher Platz, zur Linken auf zwei Seiten von den Arkaden des bischöflichen Palastes in doppelten Reihen umschlossen, in der Mitte mit einem prächtigen Springbrunnen geschmückt. Gegenüber erhebt sich auf einer breiten

Terrasse die Façade der Kirche. Sie ist von 1583—1587 unter Gregor XIII. und Sixtus V. aufgeführt, ein stattlicher Bau ganz mit Marmor bekleidet, mit gekuppelten korinthischen Pilastern von guter Bildung dekorirt; nur die häßlichen Voluten des oberen Geschosses schaden dem Eindruck des Ganzen. Neben der Façade steigt der Glockenthurm auf, unten quadratisch, dann achteckig, im obersten Stockwerk rund, mit Pilastern gegliedert und mit Ausnahme des zopfigen Daches von klarer Entwicklung und guten Einzelformen.

Soviel bot sich uns beim ersten Anblick dar. Aber eine genauere Betrachtung des Aeußeren verschoben wir noch; zu mächtig zog es uns in's Innere. Drei reich geschmückte, mit prachtvollen Bronzethüren versehene Portale führen hinein. Wie erstaunten wir aber, als wir drinnen die Kirche als einen mächtigen gothischen Bau, dreischiffig mit später zugefügten Kapellenreihen, und zwar als Hallenkirche mit gleich hohen Schiffen erkannten! Die spitzbogigen Gewölbe ruhen auf viereckigen Pfeilern, welche nach Art des romanischen Styles abgeschrägt und mit Eckfäulchen versehen sind. Die Kapitäle bestehen aus einem doppelten Laubkranz, der dem Akanthus verwandt erscheint. Die Wirkung des Innern (man vgl. die Abbildung, die von F. Baldinger nach einer Photographie entworfen ist) zeigt sich ungemein frei, weit und hoch. Die drei großen Schiffe bieten einen bequemen Zugang für Schaaren herbeiströmender Pilger.



Noch interessanter ist der Grundriß. Eine aus der Erinnerung von G. Lasius angefertigte Skizze desselben, die ich beifüge, wird die Anlage noch deutlicher veranschaulichen. Das dreischiffige Langhaus, dessen später hinzugefügte Kapellen wir fortgelassen haben, wird von einem ebenfalls dreischiffigen Querhaus durchschnitten. Jeder Arm desselben mit seinen Seitenräumen endet mit drei Apsiden, einer größeren zwischen zwei kleineren. Ebenso ist der Abschluß des Chores gebildet. In den einspringenden Ecken des Kreuzbaues erweitert sich der Raum durch je eine in die Diagonale gestellte Apsis. Ueber der Mitte des Kreuzschiffes steigt sodann eine Kuppel von etwa 65—70 Fuß Durchmesser auf. In diesem Mittelraum erhebt sich als Allerheiligstes die Casa Santa. Der Grundplan der Kirche muß als ein ganz origineller und großartiger bezeichnet werden. Er bietet in dem langgestreckten Vorderschiffe eine mächtige Vorhalle, welche dem Zu- und Abströmen ganzer Pilgerschaaren günstigen Raum gewährt. Um die Casa Santa bleibt sodann in dem östlichen, südlichen und nördlichen Arme des Kreuzes Platz genug für eine Anzahl von Altären und Beichtstühlen sowie für die freie Cirkulation einer ansehnlichen Masse von Betern.

Fragen wir nun nach der Entstehungszeit und dem Urheber des Baues, so erfahren wir die überraschende Thatsache, daß dieser späte Nachzügler mittelalterlicher Architektur in der Zeit der schon ausgebildeten Renaissance und zwar von einem der allgemein bekannten Meister dieser Bauweise errichtet worden ist. Giuliano da Majano, der Vollender der

florentiner Domkuppel und Erbauer der Porta Capuana in Neapel, war es, der im J. 1465 auf Befehl Papst Pauls II. das Schiff der Kirche von Loreto, welches zuvor klein gewesen war und auf roh gearbeiteten Pfeilern geruht hatte, neu und größer aufführte. (Vasari, Lemonn., IV, 5). Er ging aber damit nicht über den Gesimskranz (cordone) hinaus, der schon vorhanden war. Ihm haben wir also die großartige Anlage, welche der Bau noch jetzt zeigt, in den wesentlichen Punkten zuzuschreiben. Wenn Vasari sagt, des Meisters Neffe Benedetto habe später die Kuppel gewölbt, wie er am betreffenden Orte erzählen werde, so entspricht er dieser Hinweisung nicht. Dagegen berichtet er im Leben des Giuliano da S. Gallo (Lemonn. VII, 217) ausführlich, daß dieser von den Vorstehern des Baues berufen worden sei, die unvollendete Kuppel in Loreto zu wölben. Man fürchtete, die Pfeiler würden sich als zu schwach für diese Last erweisen; Giuliano aber beschleunigte die Vollendungsarbeiten der Madonna delle Carceri zu Prato und kam dann mit seinen dortigen Maurern und Steinmetzen nach Loreto, wo er in drei Jahren das Werk vollendete und mit Hülfe von Puzzolanmörtel dem Bau die gewünschte Festigkeit gab. Nach einem eigenhändigen Notizblatt Giuliano's in der Libreria zu Siena wurde am 13. Mai 1500 der letzte Stein versetzt. (Vasari, Lem. VII, 217, 233.)

Der Bau stand aber nicht lange unversehrt. Unter Clemens VII. zeigten sich bedrohliche Risse in den Gewölben, so daß 1526 Antonio da S. Gallo der Jüngere beauftragt wurde, den Schaden zu bessern und die Kirche neu herzustellen. Antonio verstärkte nun die Pfeiler der Kuppel (mit „tribuna" ist bei Vasari an dieser Stelle unzweifelhaft das mittlere Oktogon gemeint), gab ihnen schöne Verhältnisse und angemessene Gesimse, führte dieselbe Ordnung in den drei Kreuzarmen durch und vollendete das Werk in einer von Vasari hochgepriesenen Weise. In der Sammlung der Uffizien finden sich unter den zahlreichen Zeichnungen Antonio's mehrere, welche auf den Bau von Loreto Bezug haben. Auf einem Blatte, welches die Verstärkung der Kuppelpfeiler angiebt, steht von seiner Hand geschrieben: „Cosi stara bene." Auch der Palast von Loreto, welchen Bramante begonnen hatte, wurde von Antonio weiter geführt. So ersieht man aus einer anderen Zeichnung derselben Sammlung, wo es heißt: „Lo palazzo inanzi alla chiesa, principiato per Bramante, guidato male per lo Sansovino: bisogni corregierlo." (Vasari, Lem. X, 65). Die innere Architektur der Kirche hat also Antonio da S. Gallo Wesentliches zu danken; der Grundriß aber ist Giuliano da Majano's Werk, wie denn auch die Außenmauern (mit Ausschluß der Façade) noch von seiner Bauführung herrühren. Das erkennt man an dem mächtig wirkenden Zinnenkranz, der über einem Rundbogenfries von starker Ausladung das Langhaus und die drei Kreuzflügel umzieht, sowie an den schmalen gothischen Fenstern der Kreuzarme. Auch liest man am südlichen Kreuzflügel die Jahrzahl 1470.

Soviel von der Kirche, die wegen ihrer großartigen, originellen Anlage wohl einen Platz in der italienischen Baugeschichte verdienen würde, selbst ohne die Casa Santa.

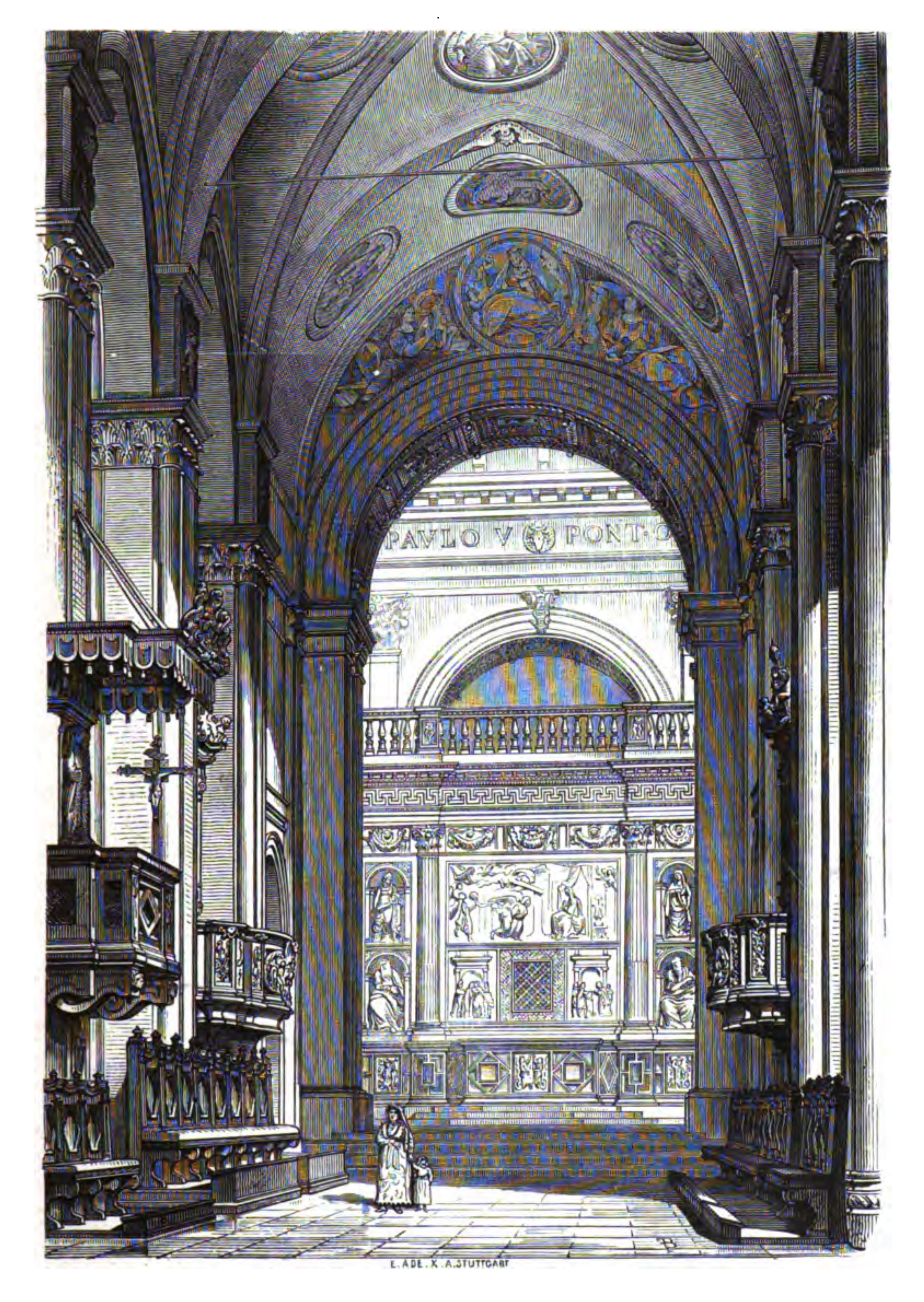
Diese selbst freilich nimmt in künstlerischer Bedeutung eine Stellung ersten Ranges ein. Zunächst schon als architektonisches Werk. Bekanntlich berichtet die Legende, daß das Wohnhaus der Mutter Christi von Engeln zuerst nach Tersate in Dalmatien, dann in die Gegend von Recanati getragen worden sei. Nach wiederholtem Platzwechsel fanden die Engel endlich den geeigneten Ort für dies Heiligthum auf der Stelle, wo sich dasselbe noch jetzt befindet. Ein immer mehr anwachsender Kultus machte die Casa Santa bald zum Mittelpunkt von Prozessionen aus der ganzen Christenheit. In demselben Maße wetteiferten die Päpste, besonders seit dem 15., am meisten aber im 16. Jahrhundert, in der glänzenden Ausstattung des Gotteshauses. Nachdem die Kirche, wie ich erzählt habe, neu und großartig aufgeführt war, wurde es die Sorge Leo's X. und Clemens VII., der beiden Mediceer, den schmuck-

losen Bau des kleinen Hauses mit einer kostbaren Marmorinkrustation zu bekleiden. Nach Vasari's Zeugniß hat Bramante dies Werk begonnen, welches dann durch Andrea Contucci (Sansovino) weitergeführt und von seinen Schülern vollendet wurde. Verhält es sich mit Bramante's Urheberschaft wirklich so, dann hat der Meister in diesem Werke eine Schöpfung entworfen, welche den vollen dekorativen Glanz seiner früheren Mailänder Bauten auf die Stufe einer höheren und reiferen architektonischen Ausbildung erhebt.

Der Marmorbau der Casa Santa mag ungefähr 40 Fuß lang, 26 Fuß breit und bis zur Oberkante der abschließenden Balustrade 26 Fuß hoch sein. Auf zwei Marmorstufen erhebt er sich. Seit Clemens VIII. allen denen, welche ihn auf den Knien umrutschen würden, einen Ablaß verhieß, haben die Kniee der frommen Rutscher zwei tiefe Rinnen in den Marmor hineingezogen. Ueber den Stufen folgt zunächst ein Sockel, der mit farbiger Marmortäfelung und feinen dekorativen Skulpturen geschmückt ist. Die über dem Sockel aufsteigenden Wände sind mit edlen korinthischen Halbsäulen gegliedert, und zwar so, daß je zwei zu einer Gruppe verbunden sind. Die Schmalseiten haben zwei solcher Systeme, die Langseiten drei. Den Zwischenraum füllen jedesmal zwei über einander angebrachte Nischen mit Statuen, die obere eine Sibylle, die untere einen Propheten enthaltend. Das größere Mittelfeld zwischen den beiden Gruppen ist an den Schmalseiten, also westlich und östlich, mit zwei großen Reliefs über einander geschmückt. An den Langseiten kehren diese breiteren Zwischenfelder zweimal wieder; allein sie enthalten nur je ein Relief, weil der untere Theil der Fläche durch eine in's Innere des Heiligthums führende Thür zerschnitten, der übrig bleibende Raum aber durch Wappen und andere Dekorationen ausgefüllt ist. Die ganze plastische Ausstattung umfaßt also zwanzig Statuen in Nischen und acht große Reliefs. Die Relieffelder sind etwa 5 Fuß hoch und fast doppelt so breit. Die Prophetenstatuen messen sitzend ungefähr 5 Fuß, sind also gut lebensgroß; die Sibyllen, weil stehend, haben nicht die volle Lebensgröße.

Die architektonische Dekoration für sich ist schon von höchstem Reiz, von unübertroffener Feinheit. Alle Glieder sind plastisch belebt, aufs geistvollste charakterisirt und durchgebildet. Besonders graziös sind die Putten, welche Wappen und sonstige Embleme halten, am Sockel. In der Höhe der Säulenkapitäle zieht sich ein verbindender Fries von Genien mit Guirlanden hin; darüber schließt ein mit reichem Mäander geschmückter Fries und ein elegantes Konsolengesims den festen Bau ab. Aber selbst an den Postamenten der durchbrochenen Balustrade sind spielende Putten zu zweien angebracht. Alles zeugt von delikatester Marmorbehandlung; dazu kommen die dunkelfarbigen Platten im Sockel und und die braunrothe Marmorverkleidung der Nischen, von welcher sich die Statuen wirksam abheben. Es ist ein Werk, das schon im Architektonischen zu den vollendetsten Schöpfungen der goldenen Zeit gehört.

Aber noch wichtiger wird die Casa Santa durch ihre plastischen Werke. Nachdem die Skulptur seit Ghiberti und Donatello einen solchen Aufschwung genommen hatte, daß sie eine Zeit lang mit der Malerei wetteifern, ja zum Theil ihr bahnbrechend vorangehen konnte, wird sie auf der vollendeten Höhe der Renaissance von der Schwesterkunst rasch überflügelt. Die größten Genien wenden sich seit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts der Malerei zu. Es lag freilich ein tieferer Grund dazu vor. Die Malerei war es doch, welche mit ihren reicheren Mitteln die Gedanken und Empfindungen der christlichen Welt umfassender, tiefer, erschöpfender auszudrücken vermochte als die Bildnerei. In Michelangelo spiegelt sich dies Gesetz mit seiner ganzen Naturnothwendigkeit. Von Hause mit ganzer Vorliebe Bildhauer, dem Malen eher Feind als Freund, wird er doch durch die Gewalt der Dinge hauptsächlich auf die spezifisch christliche Kunst hingewiesen. Die Malerei ist es, in welcher er



E. ADE. X. A. STUTTGART

Die Casa Santa zu Loreto.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VI. Jahrgang.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

seine gewaltigsten Konceptionen aussprechen sollte. So kommt es denn, daß in der Plastik wenige vereinzelte Werke auf jener vollen Höhe der Vollendung stehen, welche in der Malerei von Lionardo, Michelangelo, Fra Bartolommeo, Raffael bis zu Andrea del Sarto, Soddoma, Correggio, Tizian in einer unabsehbaren Reihe von Meisterschöpfungen erreicht wurde. Zu den Wenigen, welche die volle Freiheit und Schönheit in der Skulptur erreichen, gehört Andrea Sansovino; unter seinen Werken aber ist die Casa Santa an erster Stelle zu nennen. Schon deshalb, weil hier neben einer großen Anzahl von Einzelstatuen, in welcher jede denkbare Abstufung von Motiven der Charakteristik zur Erscheinung kommen mußte, das erzählende Relief in einer Ausdehnung zur Anwendung kam, wie sie ihm sonst nirgend wo vergönnt war. Allerdings hat Sansovino in umfassender Weise die Mithülfe seiner Schüler herbeigezogen; dennoch schwebt sein Geist unverkennbar über dem Ganzen. Es weht uns daraus ein Hauch raffaelischer Reinheit und Schönheit an.

Ueber den Zeitpunkt des Beginnes der Arbeiten an der Casa Santa fehlt es nicht an widersprechenden Nachrichten. Das Richtige hat aber wohl Ricci (Mem. storiche delle arti della Marca di Ancona, II, 3 ff.) festgestellt, der aus dem dortigen Archiv die bezüglichen Notizen mittheilt. Demnach ist es Papst Julius II. gewesen, der in einem der entlegensten Winkel Italiens dieselbe hohe Kunstliebe bewährte, welcher Rom die erhabensten Werke der christlichen Kunst verdankt. Der Papst war 1507 selbst in Loreto gewesen und hatte dort den Plan zur Ausschmückung der Casa Santa gefaßt. 1509 schickte er Bramante hin mit dem Auftrage, eine prachtvolle Marmorbekleidung für das heilige Haus zu entwerfen. Als Leo X. 1513 auf den päpstlichen Stuhl gelangte, war die architektonische Arbeit, wie es scheint, so weit vorgeschritten, daß noch in demselben Jahre der Papst den Andrea Sansovino beauftragen konnte, sich zur Ausführung der plastischen Arbeiten nach Loreto zu begeben. Leo wandte überhaupt seine Sorgfalt der Kirche von Loreto zu, stiftete bei ihr ein zahlreiches Domkapitel und beauftragte Bramante mit dem Entwurf zu einem Palast für dasselbe. Bramante starb im folgenden Jahre, und Sansovino trat auch bei diesem Bau an seine Stelle. Daß Sansovino bei der Casa Santa sich im Wesentlichen an seines Vorgängers Entwurf gehalten hat, läßt sich wohl annehmen. Denn seine Architekturbehandlung, wie sie an den beiden Gräbern in S. Maria del Popolo hervortritt, ist eine ganz andere, weit mehr spielende. Dagegen läßt sich nicht verkennen, daß das Motiv der Halbsäulenordnung in ähnlicher Weise bei den Pilasterstellungen der beiden Hauptpaläste Bramante's, der Cancelleria und des Palazzo Giraud, schon gegeben war. Wir haben nun über die Thätigkeit Sansovino's keine weitere Kunde als die, daß er 1523 das Relief der Verkündigung, 1528 die Geburt Christi ausführte. Da er 1529 starb, blieb ein großer Theil des Werkes, zum Theil wohl nach seinen Zeichnungen, seinen Schülern und Gehülfen vorbehalten.

Wenden wir uns zur Betrachtung der Bildwerke. Bei Bestimmung der Künstler, von welchen dieselben ausgeführt sind, stützen wir uns auf Vasari, Baldinucci und Serragli. Der Cyklus der Reliefs beginnt an der Nordseite mit der Geburt Mariä und ihrer Vermählung. An der Westseite folgt die Verkündigung, darunter die beiden kleineren Darstellungen der Heimsuchung und der Schätzung zu Bethlehem. Dann an der Südseite Christi Geburt und die Anbetung der Könige, an der Ostseite endlich der Tod Mariä und die Geschichte der wunderbaren Versetzungen des heiligen Hauses. Von den Propheten sind Jesaias, Daniel, Amos an der nördlichen, Jeremias, Ezechiel an der westlichen, Malachias, David, Zacharias an der südlichen, Moses und Bileam an der östlichen Seite. Dazu kommen in derselben Reihenfolge nördlich die Hellespontische, Phrygische, Tiburtinische, westlich die Libysche und Delphische, südlich die Persische, Kumäische, Erythräische, östlich die Samische und Kimmerische Sibylle.

Unter den Reliefs gebührt die erste Stelle den beiden ganz von Sansovino's Hand ausgeführten. Die Verkündigung, die sich sonst immer zwischen dem himmlischen Boten und der heiligen Jungfrau allein begiebt, ist hier zu einem festlichen Vorgang erweitert, an welchem die himmlischen Heerschaaren jubelnden Antheil nehmen. Maria wendet sich lebhaft erregt zur Seite. Gabriel eilt wie im Sturm heran, eine Schaar von Engeln drängt ihm nach und schwebt in der Luft herbei. Gottvater selbst erblickt man in ihrer Mitte; ein Gedanke, der aus Michelangelo's sixtinischer Decke stammt. Auch Raffael hat dies Motiv bekanntlich in seine Loggien übertragen. Die Geburt Christi. Maria kniet vor dem Kinde, von welchem sie behutsam den Schleier hebt, um es den Hirten zu zeigen. Diese kommen eilend heran; ein Alter ist ganz vorn schon auf die Knie gesunken, hinter ihm folgt ein kräftiger bärtiger Mann, hinter diesem kommt geflügelten Laufes ein schöner Jüngling. Von der anderen Seite eilt Joseph mit der Geberde des Erstaunens herbei. In den Lüften schweben liebliche Engel. — Alles ist in diesen beiden Werken von hoher Schönheit und einem wahrhaft raffaelischen Adel der Erfindung. Besonders holdselig in jungfräulichem Ausdruck die Madonna. Die Gestalten heben sich fast rund aus dem Grunde, die Anordnung ist wie immer in dieser Zeit malerisch, aber maßvoll, die wenigen Figuren bewegen sich frei in plastischer Deutlichkeit und in schönem Rhythmus der Massen neben einander. Auch der landschaftliche Hintergrund ist bescheiden zurückgedrängt, nur die architektonische Umgebung, soweit sie zum Verständniß nothwendig, kräftig betont. Ohne Frage stehen diese beiden Schöpfungen in jeder Hinsicht ebenbürtig da dem Edelsten, was die gleichzeitige Kunst Italiens geschaffen.

Ihnen kommen zunächst die Anbetung der Könige, von Sansovino begonnen, von Raffael da Montelupo und Girolamo Lombardo vollendet, aber so völlig im Geiste des Meisters, daß ein Unterschied weder in Auffassung noch in Durchführung wahrzunehmen ist. Dasselbe Gesetz klarer plastischer Gestaltung beherrscht die aus wenigen Figuren bestehende Komposition. Maria beugt sich, vor einem antiken Gebäude weilend, zu dem Kinde nieder, das sie anleitet die Nahenden freundlich zu empfangen. Hinter ihr eilt Joseph voll Staunen herbei. Vor ihr entfaltet sich die lebhaft bewegte Gruppe der verehrenden Könige mit ihren Begleitern, auch diese auf das Nothwendige beschränkt, aber jede Figur in fein abgewogenem Ausdruck freudiger Hast, hingebender Ehrfurcht, frommer Scheu. Die Gruppe der Mutter mit dem Kinde ist für sich schon ein Meisterstück.

Zu den schönsten Werken gehört ferner die Geburt der Maria. Jeder Zug in der Komposition weist auf Sansovino, und selbst Baccio Bandinelli und Raffael da Montelupo, welche das Relief vollendeten, sind treu den Spuren des Meisters gefolgt. Köstlich in Ausdruck und Bewegung liegt die Gestalt der Mutter, auf den linken Arm gestützt, auf dem Lager sich aufrichtend, um den Besuch der schönen Frauen, die eben eintreten, zu empfangen. Eine von ihnen trägt ein Kind auf dem Arm, während eine Dienerin den Vorhang zur Seite schiebt. Daneben sind Wärterinnen beschäftigt, das Kind zu baden. Ein Hündchen und ein Kind zerren in neckischem Spiel an den Windeln. Es sind die aus florentinischen Darstellungen des 15. Jahrhunderts entlehnten Züge, aber aus dem beschränkt Realistischen ins Gebiet idealer Schönheit hinaufgehoben.

Das Sposalizio an derselben Seite ist nicht minder eine der schönsten Kompositionen, ebenfalls im Gedanken durchaus Sansovino's Werk, wenn auch von Montelupo und Tribolo vollendet. Alle Figuren sind in edlem plastischen Stil durchgebildet, herrlich bewegt, in ausdrucksvollem Gewandfluß. Im Gefolge der Madonna ist eine der Jungfrauen von der Rückseite dargestellt, bloß dem prächtigen Gewandmotiv zu Liebe, das an ähnliche auf Ghiberti's Thüren erinnert. Ein reizendes Kind sitzt dabei auf der Treppe des Tempels.

Tribolo's Figur, welche den Stab zerbricht, ist nicht ein Jüngling, sondern ein schon ältlicher Mann. An diesem Werke tritt in der Ausführung die Hand des Meisters mehr zurück als in den vorhergenannten.

Von den beiden kleineren Reliefs der Westseite, die Heimsuchung und die Schätzung zu Bethlehem darstellend, (unter, nicht neben der Verkündigung), von Montelupo und Francesco da S. Gallo, konnte ich keine bestimmte Anschauung gewinnen, weil sie durch den beständigen Gottesdienst am Altar der Westseite so gut wie unnahbar waren. Aber in der Komposition sind beide einfach, klar und lebensvoll.

Am wenigsten vermag ich die Hand oder auch selbst nur die Erfindung Sansovino's an den beiden Reliefs der Ostseite zu erkennen. Das obere, Mariä Tod, zeigt die Jungfrau auf dem Sterbelager ausgestreckt, von der zu dicht gedrängten Gruppe der Apostel umgeben, welche mehr Neugier und Aufregung als Theilnahme verrathen. Auch der Jüngling an der einen Seite, welcher den Vorhang fortschiebt, sowie die Gruppe von Kriegern an der anderen Seite lassen eine gewisse Lahmheit der Komposition erkennen. Ich kann daher nicht glauben, daß Sansovino dies Werk begonnen habe, vermuthe vielmehr, daß dasselbe ausschließlich von Domenico Aimo herrührt, welchem Francesco da S. Gallo und Montelupo bei der Ausführung behülflich waren. Von Tribolo und S. Gallo endlich rührt das zweite Relief der Ostseite, die Darstellung der mehrmaligen Versetzungen des heiligen Hauses durch Engel. Die Komposition ist unter sämmtlichen Arbeiten der Casa Santa am entschiedensten als manierirt und übertrieben malerisch zu bezeichnen. Die realistische Nachbildung des Meeres und der felsigen Küste, die Häufung mehrerer Scenen, die dadurch bedingte Kleinheit der Figuren, welche zur bloßen Staffage der Landschaft herabgedrückt werden, das alles sind Züge, welche freilich durch die überaus ungünstige, jeder plastischen Lösung widerstrebende, geradezu absurde Aufgabe veranlaßt waren, aber um so gewisser glaube ich, selbst die Erfindung muß Sansovino abgesprochen werden. Wohl fehlt es nicht an einzelnen hübschen, lebendigen Motiven; allein „schön" kann man dies Relief am allerwenigsten nennen.

Es bleiben nun die zwanzig Statuen von Propheten und Sibyllen zu betrachten. Was zunächst die Propheten betrifft, so stehen sie unter dem Einfluß der großartigen Gestalten Michelangelo's in der Sixtina. Die Art der Auffassung, der Bewegung, der Gewandmotive erinnert an jene, ohne daß jedoch eine direkte Entlehnung nachzuweisen wäre. Auch darf nicht vergessen werden, daß die Anwendung des Contraposto in den Figuren, der gegensätzlich behandelten und nach einem gewissen System durchgeführten Körperwendungen auch bei den Figuren Sansovino's an den Gräbern in S. Maria del Popolo schon hervortritt. Wie mächtig die sixtinische Decke auf die größten gleichzeitigen Künstler einwirkte, bezeugt ja selbst Raffael nicht bloß mit dem Propheten Jesaias in S. Agostino, sondern auch in den Loggien des Vaticans. Läßt sich ein solches Aufnehmen fremder Motive streng genommen schon als Manier bezeichnen, und ist auch an den Prophetengestalten in Loreto mehr eine äußerliche Charakteristik als eine tief aus dem Urquell eigener künstlerischer Inspiration herausströmende innerliche Belebung zu erkennen, so muß doch auch zugestanden werden, daß innerhalb der hier bezeichneten Schranken in maßvoller, edler Weise jede von diesen Gestalten motivirt und durchgeführt worden ist. Sie stehen darin dem Geiste Sansovino's durchweg noch sehr nahe und beruhen größtentheils sicherlich auf seinen Entwürfen. Die Ausführung wird nur beim Jeremias ihm zugeschrieben; bei den übrigen werden Girolamo Lombardo und sein Bruder Fra Aurelio namhaft gemacht; während der Moses auf G. della Porta zurückgeführt wird. Es ist aber unmöglich, bei einer Arbeit, wo so Viele neben und nach ein-

ander, oft an demselben Stück, thätig gewesen sind, den Antheil der Einzelnen von einander zu sondern. Ich gebe daher nur meine Bemerkungen über jede Figur gesondert.

Um mit der Westseite zu beginnen, so ist Jeremias, den man als Sansovino's Werk betrachtet, in der That eine der großartigsten unter diesen Gestalten. Mit gekreuzten Armen und Beinen dasitzend in tiefem Nachsinnen, den Kopf mit dem lang herabfließenden Bart senkend, erinnert er an den Jeremias Michelangelo's. Die großartige Anordnung der breit und reich drapirten Gewänder giebt der Gestalt ein edles Leben. Ezechiel ist eine prächtige Greisenfigur mit kahler Stirn, das Gewand ebenfalls in großen Massen trefflich angeordnet. Die Linke hält eine Schriftrolle, während die Rechte über die Brust hinweist. An der Südseite folgt Malachias, ein kräftiger Mann mit kurzem Krausbart, ein Buch seitwärts nach links haltend, während der Blick nach rechts gewendet ist. Die Gewandung weich und in edlem Fluß wie bei Jeremias. Zu den schönsten Gestalten gehört David, welcher in freier Haltung dasitzt, in der Rechten die Harfe, in der Linken ein Buch, zu den Füßen das Haupt Goliaths. So blickt er mit offenem Ausdruck hell um sich, den schönen Kopf von weichem Lockenhaar und üppigem Bart umflossen. Die Gewänder sind etwas zu kleinlich durchgeführt. Ebenso gelungen ist Zacharias, ein prächtiger Manneskopf mit vollem Bart und Haupthaar, in der Rechten eine Schrift haltend, in welcher er eifrig liest. Das Gewand ist ohne Kleinlichkeit reich und fein entwickelt. In allen diesen Gestalten tritt die Geistesverwandtschaft mit Sansovino unzweideutig hervor. Weniger ist dies mit dem Moses an der Ostseite der Fall, welcher sowohl in dem Motiv des herabgezogenen Knies wie in den Gewandfalten an die Manieren der Nachahmer Michelangelo's erinnert. Dasselbe gilt von Bileam, der halb nackt in ähnlicher Stellung dasitzt und einen energischen Manneskopf zeigt. An der Nordseite finden wir zunächst den Jesaias, eine würdige Greisengestalt mit kahler Stirn und reichem Bart. Er ist eifrig mit Schreiben beschäftigt. Dann folgt Daniel, jugendlich fein mit knospendem Bart, das Buch geöffnet auf dem Knie haltend, aber aufwärts nach der Seite wie in begeistertem Schauen gewendet. Zuletzt Amos, als Hirt in phrygischer Mütze, einer von den schönen, aber gleichgültigen Köpfen. Er stützt sich mit der Linken auf den Hirtenstab, während er in der Rechten ein geschlossenes Buch hält. Sein Hund liegt neben ihm.

(Schluß folgt.)

Nach dem Kriege.

Ein kunstgeschichtlicher Situationsplan, nebst einem Vorschlag für das Siegesdenkmal.

Von A. Teichlein.

II.

Greifen wir auf die politischen Voraussetzungen unserer Untersuchungen zurück und fassen die größere oder geringere Wahrscheinlichkeit der präsumtiven Regeneration Deutschlands und Frankreichs in's Auge, so hat freilich die Kunst im Allgemeinen alle Ursache, ihre Zukunftshoffnungen zunächst auf Deutschland zu bauen. Nicht daß ich an der Zukunft Frankreichs gänzlich verzweifelte. Nein, wer die Franzosen in der Kunst ein wenig mehr als oberflächlich kennen gelernt hat, der wird noch heute nicht leichtfertig in das beliebte Horn stoßen, dessen schmetternde Siegesfanfaren über die Verkommenheit des „Romanismus" jetzt zu den Favorit-Trompeterstückchen des Tages zählen, er wird im Gegentheil sich sagen müssen: entweder ist die Kunst nicht, wofür sie gilt, der treueste Spiegel des Volksgeistes, der sicherste Prüfstein einer Kulturperiode, oder man muß zugestehen, ein Volk, das noch soeben unter unsern Augen eine Kunstepoche gehabt hat, deren Einfluß ein universeller gewesen ist, ja welchem sogar der spröde Germane sich nicht zu entziehen vermocht hat, ein solches Volk kann noch immer kein ganz verlorenes sein. Wenn wir aber auch den Franzosen die Möglichkeit ihrer Regeneration nicht bestreiten, so ist doch nicht zu leugnen, daß dieselbe in weit fernerer Aussicht steht als die unsere. Denn während es noch völlig problematisch ist, welcherlei Neugestaltung Frankreichs nach der militärischen Katastrophe das politische Chaos gebären werde, sind wir bereits eingetreten in eine friedliche, mehr oder weniger glückliche, jedenfalls der stetigen Entwickelung fähige Lösung der deutschen Frage. Wie sollten wir vom neuen deutschen Reich nicht auch eine neue Kunstepoche erwarten dürfen? — Bei ruhiger Ueberlegung der artistischen Weltlage an und für sich stoßen wir jedoch auf eine Wahrnehmung, welche mindestens den Ausdruck unserer Zukunftshoffnungen nicht jenen rhetorischen Schwung erreichen läßt, welchen patriotisch-zeitgemäße Tendenzoptimisten hier am Platze finden möchten. Denn genau besehen liegen die artistischen Chancen, bei aller Ungleichheit der politischen, für Sieger und Besiegte ziemlich gleich bedenklich, insofern wir zur Zeit, nicht wie nach 1815, am Anfang, sondern eher am Ende einer Kunstepoche stehen, und zwar an einem Ende, welches das Wie aller ferneren kunstgeschichtlichen Entwickelung noch sehr fraglich erscheinen läßt. — Die Belege für diese Behauptung würden sich unschwer aus einer genaueren Revision der internationalen Bewegung ergeben. Hier müssen wir uns begnügen auf eine Thatsache hinzuweisen, in welcher sich deutscherseits die Grundursache der Lage klar und deutlich ausspricht.

Nicht umsonst und gewiß nicht mit Unrecht haben wir eingangs unserer Betrachtung den Aufschwung der bildenden Künste in Deutschland am Morgen des Jahrhunderts ganz vorzugsweise als eine direkte unmittelbare Nachwirkung des vorausgegangenen Aufschwungs

unserer Nationalliteratur dargestellt, und zwar mit einem Nachdruck, welcher den begeisternden Einfluß der Befreiungskriege als nur beiläufig, strenggenommen als entbehrlich erscheinen ließ. Mit dem nämlichen Recht dürfen wir jetzt auch die Grundursache des Umschwungs der „nationalen" Bewegung in die „internationale" weder der späteren Verkümmerung des ästhetischen Nationalbewußtseins durch patriotisch-tendentiösen Mißbrauch unter dem Einfluß der politischen Reaktion und Agitation allein aufbürden, noch können wir sie den Weltausstellungen, Belgiern und Franzosen allein gut schreiben, sondern wir haben sie in letzter Instanz nirgend anders zu suchen, als in dem mittlerweile zur Herrschaft gelangten specifischen Zeitgeist selbst, wie er sich in der gänzlichen Veränderung des literarischen Horizontes kundgiebt. Jedermann weiß, wie gründlich der alte Hang der Nation zur Poesie und Philosophie dem Drang des Jahrhunderts nach vorwiegender Kultur der sogenannten exakten Wissenschaften gewichen ist. Die kunstgeschichtliche Konsequenz dieser veränderten Grundstimmung der Geister ist, daß ihr zu Folge an die Stelle des nationalen und seiner Natur nach vorwiegend idealistischen Impulses jetzt ein universeller trat, welcher, als solcher mit dem Rechte des Stärkeren ausgestattet, alle Rechte seines Realismus (beziehungsweise Materialismus) auch an der Kunst in einer Weise geltend machte, welche jede Art von Idealismus, (die französische wie die deutsche, die plastische wie die koloristische) mehr oder weniger in die schiefe Stellung des romantischen Trotzes bringen mußte. Hier stehen wir noch zur Stunde, und ob Kaiser und Reich auf diesen Stand der Dinge irgend welchen Einfluß zu üben vermögen, oder ob wir uns hier vielmehr gestehen müssen, daß es kulturhistorische Knoten gebe, welche selbst mit Blut und Eisen nicht zu lösen sind: das ist die Frage — in deren Beantwortung wir jedoch Niemand vorgreifen wollen. Genug! Wie auch, Gott Lob, politisch sich das Blatt gewendet habe: — 1870 ist nun einmal nicht 1815. — Damals freilich ging die politische Hoffnung Deutschlands mit dem Wiener Frieden in die Brüche und die deutsche Kunst konnte von Glück sagen, daß unter dem beträchtlichen Fürstenvorrath des alten Bundes sich wenigstens Einer fand, ein bayerischer König, der rechtzeitig ihrer Pflege sich annahm. Eine neue Kunstepoche war aber schon seit Asmus Carstens im Anbruch gewesen, und was König Ludwig für das Mäcenat begeisterte, war eben der Umstand, daß er sah, es habe jetzt die Stunde der Kunst geschlagen, indem er „die Männer" vorfand, wie er sie nannte, die genialen Reformatoren. Was aber findet heut zu Tage der siegreiche Kaiser und das neugeborene Reich auf dem Felde der Kunst vor? — Vergleichen wir unparteiisch die Lage von ehedem und jetzt.

Unter Berufung auf frühere Aeußerungen*) brauche ich kaum zu betheuern, daß mir unsere cornelianische Epoche jederzeit, nach wie vor meiner Bekanntschaft mit den Franzosen, als die große Epoche deutscher Kunst im neunzehnten Jahrhundert gegolten hat. Daß aber unsere monumentale Kunst denn doch nach Form und Inhalt eine Kunst trotz der Zeit gewesen ist, wird man jetzt kaum mehr bestreiten. Nach meiner niemals verhehlten Ansicht vom zweifelhaften Kunstberuf des Zeitalters selbst war dieser schöne Trotz freilich, rein künstlerisch betrachtet, nur ein Verdienst, kulturhistorisch genommen war aber dieses Verdienst zugleich auch eine Schwäche. Damit hängt es zusammen, daß unsere vormärzliche nationale Kunst in der That nur eine kurze Genieepoche war und sein konnte, welche durchaus auf der persönlichen Stärke ihrer Gründer beruhte, kaum eine zweite Generation zuließ und mit der dritten schon der Gegenströmung wich. Seicht und ungerecht ist es

*) Vergl.: „Betrachtungen über Dr. Riegels „Cornelius, der Meister der deutschen Malerei." Zeitschrift f. b. Kunst. 2. Jahrgang, und die Aufsätze über „Moritz v. Schwind" u. s. w. in der Beilage der Augsb. Allgem. Zeitung 1866.



daher, das rasche Verblühen der Münchener „Treibhauspflanze“, wie der beliebte Ausdruck lautet, lediglich dem Umstande zuzuschreiben, daß sie ja nur das Pflegekind zufälliger Fürstengunst und als solches den willkürlichsten und gewaltsamsten Eingriffen in ihre Entwickelung unterworfen gewesen und diesen auch erlegen sei. Nein, der Grund der Erscheinung lag tiefer und war kein anderer als die Raschlebigkeit des Zeitalters selbst, welche die Nachwirkung unserer großen Literaturepoche auf unsere große Kunstepoche um so schneller aufgezehrt hatte, je entschiedener mit den beschleunigten Fortschritten der Naturwissenschaften und ihrer staunenswerthen praktischen Wirkungen das Ansehen derselben bis zur vollständigen Präponderanz im Zeitgeist gestiegen war. Daß nun diese universelle aber einseitig realistische Strömung nicht so direkt und unmittelbar schöpferisch auf die Kunst wirken konnte, wie vormals die nationale aber idealistische, liegt da wie dort in der Natur der Sache. Innerlich blieb die Kunst, genau genommen, von nun an ohne allen und jeden entscheidenden Impuls. Aeußerlich aber trat jetzt selbstverständlich, weil vom Strome der Zeit getragen, eine überaus erfolgreiche Parallelbewegung mit dem Realismus, (beziehungsweise Materialismus) der Zeit ein, deren hervorstechendstes, wenn schon nicht einziges, Merkmal bekanntlich die Ausweitung des Realismus zum unbegrenzten Naturalismus ist. Nach Form und Inhalt ging die Kunst jetzt mit der Zeit. Daher die große Zahl und rasche Entwickelung der auftauchenden Talente; daher all das bunte Leben und Treiben einer massenhaften Produktion, welches in den Niederungen jenes berüchtigten „Fortschrittes in die Breite“ sich entfaltete, den alle Weltausstellungen konstatirt haben und wogegen die einsamen Größen der Genieepoche fast nur mehr wie ein Hintergrund von isolirten Bergesgipfeln über den üppigen Gefilden eines weiten und fleißig kultivirten Flachlandes sich ausnehmen. Wie man auch über das qualitative Verhältniß beider Perioden zu einander denken möge, quantitativ und dem äußern Erfolge nach, das läßt sich nicht in Abrede stellen, hat die jüngere weitaus die ältere überflügelt. War es zu Zeiten der Genieepoche kaum ein paar der hervorragendsten Persönlichkeiten, wie Cornelius und Rottmann, gelungen, ihren Namen die Weltstellung zu erringen, so eroberte dagegen der Fortschritt in die Breite sehr bald der deutschen Künstlergenossenschaft den Weltmarkt in einer Ausdehnung, welche seit der letzten Pariser Universalausstellung selbst den Franzosen bedrohlich zu erscheinen anfing. Dieß ist eine Thatsache, welche jedenfalls die staatsökonomische Wichtigkeit der Kunstpflege in das glänzendste Licht setzt, aber auch schwere Bedenken mit sich bringt über die Ungleichheit der künstlerischen Werthe, wie sie durch die heutige Bilderfabrikation für England, Rußland und Amerika erzeugt werden. Sagen wir es nur rund heraus, die beiden Entwickelungsperioden der Malerei in Deutschland verhalten sich zu einander keineswegs einfach wie Idealismus und Realismus (beziehungsweise Naturalismus), wie gewöhnlich in Bausch und Bogen angenommen wird, sondern sie verhalten sich vielfach auch geradezu wie Kunst und Industrialismus, was wieder nur eine Konsequenz der mehrgenannten Grundursache unserer Kunstzustände ist. Demnach muß es immer noch sehr zweifelhaft bleiben, ob wirklich (wie wohlmeinende patriotisch-zeitgemäße Tendenzoptimisten annehmen) der Besitz des Weltmarktes unserer Kunst nur die löbliche Folge habe, „Propaganda für deutsche Anschauungs- und Empfindungsweise zu machen“, oder ob nicht umgekehrt die Rücksichten auf den Exporthandel gerade der deutschen Anschauungs- und Empfindungsweise einen hohen Grad von Fügsamkeit gegen die Launen des Zeitgeschmackes auferlegen? In diesem Punkte könnten nun allerdings Kaiser und Reich, bei dem voraussichtlich wachsenden Wohlstand der Nation, in Zukunft wohlthätig einwirken, indem sie durch inländische Aufträge die deutschen Künstler in die glückliche Lage versetzten, auf den Weltmarkt wenigstens nicht spekuliren zu müssen. Freilich müßte die vaterländische Kunstpflege neuerdings

nach dem großartigen Maaßstab der monumentalen Unternehmungen König Ludwig's betrieben werden, wenn sie nur einigermaßen ein wirksames Korrectiv des artistischen Industrialismus werden soll. Denn die Grundursache dieses Uebels ist eine allgemeine, für In- und Ausland gültige und liegt, wie gesagt, im Zeitcharakter selbst, welchem das civilisatorische Gleichgewicht von Kunst und Wissenschaft abhanden gekommen ist und dem die Kunst so lange ein den merkantilen Bedingungen der Mode unterworfener Luxus bleiben wird, als er selbst über die einseitige Präponderanz der exakten Wissenschaften nicht hinauskommt. Ob nun in diesem kulturhistorischen Kernpunkt etwa eine kunstgeschichtlich fruchtbare Wandelung durch jene andere Bewegung sich vorbereite, welche nicht von der französischen Kriegserklärung sondern von der des Vatikans hervorgerufen wurde, und welche allerdings möglicherweise noch einschneidendere kulturhistorische Konsequenzen nach sich ziehen könnte als selbst die politische Neugestaltung Deutschlands und Frankreichs: dieß ist wiederum eine jener Fragen, deren Beantwortung wir den Propheten überlassen.

Aus Allem, was sich uns bis jetzt als Ergebniß unserer Beobachtungen an dem kunstgeschichtlichen Situationsgemälde aufgedrängt hat, können wir uns nicht verhehlen, daß die durchgreifendsten Wirkungen der großen Zeitereignisse auf die Kunst, ihrer unberechenbaren Tragweite entsprechend, jedenfalls von etwas langer Hand zu denken seien. Dieß soll uns aber nicht hindern, das „nach dem Kriege" auch in seinem engern Sinne in Betracht zu ziehen. Wollten wir nun die Künstler selbst nach ihren Wünschen und Hoffnungen fragen, so dürfte wohl, Aufrichtigkeit vorausgesetzt, eine große Majorität der Ansicht sein, daß zur Zeit in der That nichts weniger zu erwarten sei, als was man eine „neue Kunstepoche" nennt, und daß wir eine solche auch gar nicht brauchen. Denn das einzig Wünschenswerthe und Erreichbare wäre — nach dem Kriege — die möglichste Steigerung des bisherigen glücklichen und glänzenden status quo, d. h. eine wo möglich noch größere Ausdehnung des lukrativ bewährten, medaillen- und ordensreichen „Fortschritts in die Breite", dessen „technische Höhe" den großen mechanischen Leistungen des Jahrhunderts würdig zur Seite stehe und der auch den Geist desselben vollauf ausspreche in der schrankenlosen individuellen Freiheit der Produktion, die Jedem gönne, Alles zu machen, was und wie er will, da ja die Zeit alle ihre Kinder gierig und sogar zu Preisen verschlinge, wie sie noch niemals höher gestanden sind. — Vielleicht ist diese praktische Ansicht die richtige! Vielleicht übertrifft aber auch die deutsche Künstlernatur sich selbst und ihre eigenen Erwartungen! — Wenn wir nun unsererseits trotz alledem und alledem nicht ablassen — zwar nicht auf die patriotische Erregung des Augenblicks — wohl aber auf Kaiser und Reich, d. i. auf die Neugestaltung Deutschlands artistische Zukunftshoffnungen zu bauen, so bauen wir vor allem darauf, daß mit der dauernden Erstarkung und endlichen politischen Befriedigung des Nationalbewußtseins zum wenigsten ein für allemal in Wort und That jener vormärzlich-tendenziöse Patriotismus, jene verkümmerte Form des ästhetischen Nationalbewußtseins abgethan, daß mit der Konstituirung des Deutschthums die Deutschthümelei definitiv überwunden sei. Das aber wäre ein doppelter Segen, denn Schwäche ist Schwäche in jeder Hinsicht, und nichts ist daher erklärlicher als die scheinbar so widerspruchsvolle Erscheinung, daß bisher bekanntlich Niemand leichter von einem Extrem in's andere übersprang als der deutschthümelnde Patriot, wenn der moderne Mensch in ihm die Oberhand gewann und ihn zur „Ausländerei", zum wahllosesten Wohlgefallen an fremden, insbesondere französischen Künsten verführte. Dagegen ist Stärke aber auch Stärke in jeder Hinsicht, und wenn der Deutsche nun haben wird, was der Franzose bisher vor ihm voraus hatte: Fülle des Nationalbewußtseins, dann steht zu hoffen, daß der Germane nicht in das gallische Uebermaß dieser Tugend verfalle, sondern mit der Fülle auch das Maß zu paaren wisse,

jenes Maß, welches die wahrhaft kosmopolitische Unbefangenheit und Vorurtheilslosigkeit in sich begreift, und das uns jetzt, auf der Grundlage der politisch gesicherten Fülle beruhend, erst recht die universelle Geistesfreiheit zurückgeben und erhalten muß, welche ja zu jeder guten gesunden Stunde des deutschen Kunstingeniums seine starke Seite, sein eigentliches Vollmaß gewesen ist.

Diese Grundgedanken zugegeben, wird man billig finden, wenn wir nun sagen: selbstverständlich wäre es mit Freuden zu begrüßen, wenn z. B. nach dem Kriege das Repertoir der bouffes parisiennes, die Offenbachiaden, von der deutschen Bühne, wenn die Romanliteratur des demi monde aus unsern Leihbibliotheken verschwänden. Selbstverständlich ist aber auch, daß nicht die ganze französische Literatur in Bausch und Bogen verwerflich sei, wie auch David Strauß einräumt,*) geschweige denn daß aller Einfluß der französischen Schule auf die deutsche Malerei jetzt schlechthin als bedauerlich betrachtet und das internationale Kunstleben gewaltsam abgebrochen werden müßte. Der künftigen Machtstellung Deutschlands entsprechend, würden wir es vielmehr für angemessen erachten, wenn eine kommende Weltausstellung auf deutschem Boden stattfände. Wenn es aber irgend einem Stande zukommt, bei solchem Anlaß das erste Wort der Versöhnung zwischen den zwei feindlichen Nationen zu sprechen, so ist es selbstverständlich die beiderseitige Künstlerschaft, welche den Friedensschluß zu besiegeln hat, indem sie nach wie vor durch den Wetteifer verwandter, weil zeitgenössischer Bestrebungen die blutige Uebertreibung des politischen Antagonismus bis zum „Raçenkampf" „à outrance" als eine vorübergehende, im gegenwärtigen Stadium der Kulturgeschichte unter civilisirten Völkern gar nicht durchführbare Verirrung der patriotischen Leidenschaften entlarvt.

Die Kulturgeschichte und insbesondere die Kunstgeschichte kennt keinen Raçenkampf, sie kennt nur nationale Gegensätze, welche, aus den Temperamentsverschiedenheiten der Völkeranlagen entspringend, die verschiedenen sich ergänzenden Seiten der Menschennatur, mehr oder weniger ausgesprochen, zu ihrem Rechte kommen lassen. Insoweit, an und für sich, sind diese Gegensätze somit zur Ausgestaltung eines kompleten, lebensvollen Kulturbildes nicht blos berechtigt, sondern geradezu unentbehrlich. Die Stärke des wechselweisen Einflusses der nationalen Gegensätze hängt zunächst von der überwiegenden Stärke der Begabung der verschiedenen Völker für die verschiedenen schönen Künste ab, welche in der Temperamentsverschiedenheit der Nationalanlagen selbst schon mitbegründet ist. Im größten Ansehen weit und breit steht z. B. unsere schöne Literatur, und deutsche Musik hat die Weltherrschaft; solche Erfolge können nicht unbegründet sein; wir dürfen uns ihrer freuen. Aber auch der europäische Einfluß der französischen Malerei muß seinen guten Grund haben. Warum sträubt sich unser Nationalgefühl so hartnäckig gegen die Anerkennung dieses Faktums, daß seine, wenn auch noch so bedingten, Bekenner noch heute nicht sicher sind, ob sie nicht zwischen einem Socialdemokraten und einem Ultramontanen auf das Armesünderstühlchen gesetzt werden? Etwa weil nun einmal Romanismus und Germanismus unversöhnliche Gegensätze wären und jede Berührung zwischen ihnen den ästhetischen Vaterlandsverrath involvirt? Kein Grund wäre unstichhaltiger als dieser! Denn erstens sind die Franzosen nicht einmal Vollblutromanen, und zweitens hat sich niemals ein Gegensatz fruchtbarer erwiesen als dieser von unsern patriotischen Doktrinären als so unversöhnlich verschrieene Gegensatz des Romanismus und Germanismus. Dafür spricht die gesammte ältere Kunstgeschichte. Aber auch in neuerer Zeit ist es keinem vernünftigen Menschen eingefallen, etwa dem „Meister der deutschen Malerei" daraus einen Vorwurf zu machen, daß er den

*) In seinem zweiten Briefe an Renan. Augsb. Allgm. Z. 1870, 2. Oktob.



größten Theil seines Lebens in Rom unter dem Einfluß der klassischen Italiener zugebracht, noch hat man jemals einem deutschen Landschafter das Studium des Poussin verübelt. Woher nun die immer wiederkehrende Befangenheit und Verwirrung deutscher Urtheile über die modernen Franzosen und ihren Einfluß auf die Zeitgenossen? Offenbar ist nicht so sehr ihr „Romanismus" als ganz etwas anderes der Stein des Anstoßes. Die Doppelwahrnehmung, welche wir soeben gemacht haben, daß man sich völlig arglos gegen die alten klassischen Romanen und zugleich sehr zweifelsüchtig gegen die modernen Franzosen verhalte, leitet von selbst auf den wahren Grund der Sache. Hier blickt bereits die ganz richtige Erkenntniß durch, daß in der That die nämlichen oder doch verwandten nationalen Gegensätze in ihrer jeweiligen Wechselwirkung sehr verschiedenartig, bald fruchtbar, bald schädlich sich erweisen können. Nur hat man sich noch keine Rechenschaft davon gegeben, daß eben darum diese Ungleichartigkeit der Einflüsse nicht aus dem Racenunterschied, sondern aus dem Unterschied der Zeiten fließt. Gewisse Zeitverhältnisse können nun allerdings die einfach-fruchtbaren Wechselbezüge der sich ergänzenden nationalen Gegensätze in die äußerste Verwirrung bringen, so daß sie gleichzeitig in einer Hinsicht gesunde, stärkende und komplementirende, in einer anderen aber krankhafte, schwächende und auflösende Einflüsse erzeugen. Der Räthselcharakter eines selbst halb in Zersetzung, halb in Neubildung begriffenen Zeitalters, wie das gegenwärtige, excellirt natürlich im Punkte der Konfusion, und die internationale Bewegung, die Präponderanz der französischen Schule, das soll nicht geleugnet werden, mußte nothwendig beides mit sich führen, Gesundes und Krankes. Ja wir stellen sogar nicht in Abrede, daß die Gefahren der schlimmen Einflüsse noch gar sehr gesteigert werden durch die schlimme Neigung der Menschennatur, überhaupt leichter die Kehrseite, die lasterhafte Uebertreibung, kurz, wie man zu sagen pflegt, den Fehler einer fremden Tugend sich anzueignen als die Tugend selbst. Dergleichen ist auch guten Deutschen in ihrer Empfänglichkeit für französisches Wesen nicht selten begegnet. Wer aber behaupten wollte, das moderne Frankreich habe nur verwerfliche Kunsterscheinungen hervorgebracht, oder die deutsche Kunst habe nur das Verwerfliche der französischen in sich aufgenommen: der würde beide Nationen und unsere Zeit selbst gleich ungerecht beurtheilen. Ja, auch die Zeit selbst! Denn diese Zeit mit ihren großen Intentionen konnte doch auch ihrer Kunst nicht blos das Fabrikzeichen des Industrialismus aufdrücken. Nein, wenn sie auch weder diesseits noch jenseits der Vogesen die klassische Höhe der großen Kunstepochen von ehedem zu erreichen vermochte, so hat sie doch viel Talent, viel gewissenhaftes Streben, mitunter einen wahren Heroismus aufopfernder Liebe und Begeisterung an die Kunst gesetzt und damit geleistet, was auf den gegebenen kulturhistorischen Grundlagen kunstgeschichtlich zu leisten möglich war. Die Resultate ihrer ehrlichen Anstrengungen würden aber ohne Zweifel viel dürftiger ausgefallen sein, wenn die internationale Arbeit nicht über die mannigfachen Kräfte der sich ergänzenden nationalen Gegensätze zu verfügen gehabt hätte, welche bei dem Reichthum der vorliegenden Probleme unserm Jahrhundert um so unentbehrlicher geworden sind, je weniger seine Kulturzustände bis jetzt die Durchbildung des kompleten Menschenthums begünstigt haben und daher bald auf Arbeitstheilung bald auf Kooperation der zeitgenössischen Völkeringenien angewiesen blieben. — Uebrigens können wir die Frage vom Einfluß der französischen Schule für die Zukunft dahin gestellt sein lassen; daß es mit der europäischen Präponderanz desselben bereits wieder zu Ende gehe, habe ich ja, wie schon berührt, längst vor dem Kriege aus gewissen neueren Symptomen der internationalen Bewegung geschlossen. Das aber, glaube ich, wird nach dem Kriege, wenn der Sturm der patriotischen Leidenschaften sich gelegt hat, jeder Vorurtheilsfreie zugeben müssen, daß das Verschwinden des französischen Faktors vom kulturhistorischen Schauplatz eine große Lücke

auf demselben zurücklassen würde. Im Sinne der Civilisation, so will es mir noch immer scheinen, gehören Deutschland und Frankreich nach wie vor zusammen, wie Spiritualismus und Sensualismus, ja sie sind dem kulturhistorischen Zeugungsproceß dieser modernen Welt fast so unentbehrlich, wie Mann und Weib dem physischen. Zu fürchten hätten wir von dem Fortbestande eines regenerirten Frankreichs auch auf dem Felde der kulturhistorischen Arbeit in Zukunft nichts mehr. Denn die gesunde Fruchtbarkeit der sich ergänzenden Gegensätze wäre ja beiderseits durch die Regeneration selbst garantirt. Zwei große Nationen, welche sich in ihrem wahren Werthverhältniß erkannt und bestätigt hätten, könnten nur gedeihliche Arbeit mit einander verrichten.

III.

Das Schönste an dem schönen Aufschwung unserer nationalen Begeisterung beim Beginn des Krieges war seine würdevolle Gemessenheit, welche den Gegner wohl zu schätzen wußte. In einer feierlich ernsten Stimmung, die man fast eine bräutliche nennen könnte, blickte Deutschland über den Rhein, und als Schlag auf Schlag die ersten Siegesbotschaften herüberflogen, da schien es in der ersten Verwirrung der Freude, als läge auf Frau Germania's Wangen beinahe etwas wie jungfräuliche Schamröthe über die Größe ihrer Triumphe. Später freilich trieb ihr die Hartnäckigkeit des Widerstandes eine andere Gluth in's Antlitz! Aber noch heute behauptet sie nicht mehr noch weniger als ihr Recht, und, groß und edel wie immer, wird sie Keinem zürnen, der, wie es der Würde des Siegers entspricht, nach dem großen Kampfe auch dem Besiegten gönnt, was wir selbst uns wünschen, nämlich eine recht durchgreifende und dauernde Regeneration. Dürfen wir demnach verlangen und erwarten, daß nach wie vor dem Kriege, die internationale Arena der kulturhistorischen Bewegung offen bleibe, so verlangen und erwarten wir jedoch nicht minder zuversichtlich, daß das neue deutsche Reich nicht säumen werde, auch auf dem Gebiete der Kunst die zerstreuten Kräfte zu sammeln, indem es alle Künste zu einem monumentalen Werke beruft, der monumentalen Thaten würdig, welche Deutschlands nationale Kraft und Einigkeit verrichtet hat.

Allerdings, die kunstgeschichtliche Situation an sich betrachtet, wir verhehlen es nicht, könnte zur Zeit mancherlei Bedenken gegen monumentale Unternehmungen einflößen. Wohl haben wir eine große Zeit, aber diese Zeit hat keinen Styl, stolpert bei jedem Anlaß über die Stylfrage und ist gegebenen Falles noch nicht einmal ganz sicher vor der romantischen Vermischung des „Deutschen" mit dem Mittelalterlichen. Welch ein Widerspruch mit sich selbst, wenn diese grundmoderne Zeit sich abermals in die Gothik stürzte! — Um die Plastik steht es wenig beruhigender. In ihren talentvollsten Werken hat sie sich zur Stunde allzusehr der Malerei genähert, als daß ihr harmonischer Zusammenklang mit dem selbst noch fraglichen Stylprinzip des monumentalen Bauwerks für alle Fälle gesichert wäre. Was endlich die Malerei betrifft, haben wir nicht zu vergessen, daß die Stärke der heutigen Generation nicht im Bereich der monumentalen, sondern in dem der Oelmalerei zu finden ist. Ueberdies bin ich selbst weit entfernt, alles Heil der Malerei in der monumentalen Kunst zu suchen. Dazu schlage ich das Recht der Oelmalerei und den Werth ihrer Zweigbildungen zu hoch an, denen wir so viele Schöpfungen verdanken, welche nur sie, das Organ der absoluten Malerei, in's Leben rufen konnte. Doch alledem ließe sich ja auch innerhalb des monumentalen Projektes billige Rechnung tragen. Haben wir aber weiter oben, aus den hier anklingenden Ursachen die Rückkehr zur vormärzlichen nationalen Kunst als Phrase verworfen, so ist damit noch nicht gesagt, daß es nicht sehr wünschenswerth wäre, wenn man sich durch die große Zeit jetzt wieder einmal an „die Großheit der Idee" wollte erinnern

lassen und „die Großheit der Form“ neuerdings anzustreben und weiter zu bilden versuchte, welche denn doch die Größe der Cornelianischen Epoche begründet haben und wofür der Sinn (wahrlich nicht durch die Schuld der Franzosen!) unter der gegenwärtigen Ueberwucherung mit koloristischen, realistischen, naturalistischen Bestrebungen völlig zu verkommen droht. Im Großen und Ganzen aber, wir wiederholen es, erblicken wir in monumentalen Unternehmungen das einzig wirksame Gegengewicht des artistischen Industrialismus. Und schließlich — die Interessen der Kunst ganz bei Seite gesetzt — die monumentale Zeit bedarf jetzt der monumentalen Kunst. Denn, mögen die Moltke und Bismark immerhin auch ohne Denkmal unsterblich sein, das Siegesdenkmal wird gefordert werden. Für jeden Tropfen des vergossenen Blutes einen Baustein, so verlangt es das nationale Selbstgefühl.

Wohlan denn! Haben wir schon keine Architektur, so haben wir doch viele tüchtige und einige ausgezeichnete Architekten, und auch in den andern Künsten fehlt es nicht an Begabungen, denen sich zutrauen läßt, daß sie wachsen werden mit den größeren Zielen, welche die größere Zeit ihnen vorschreibt. Nehmen wir also getrost die Frage des Siegesdenkmals in Angriff! Eines steht fest. Ein geringes Verständniß des Geschehenen und Erreichten, oder ein schwaches Nationalgefühl hieße es an den Tag legen, wenn man etwa der Ansicht wäre, einer so großen Sache könne mit zerstreuten Standbildern der Fürsten und Heerführer oder mit einer Schlachtengalerie des Feldzuges schon genug gethan werden. Wir schließen Beides nicht aus, nur wollen wir alles in einen gemeinsamen Plan zusammengefaßt wissen. Was mit dem Aufgebot eines Volkes in Waffen errungen ward, kann nur durch das Aufgebot aller Künste würdig gefeiert werden; das Siegesdenkmal eines Krieges, dessen glorreichstes Ergebniß der Neubau Deutschlands ist, kann nur ein monumentales Bauwerk sein.

Bekanntlich ist bereits von mehreren Seiten der Gedanke aufgetaucht, das würdigste Denkmal wäre der Ausbau des Straßburger Münster. Diesen Gedanken wollen wir insofern nicht bekämpfen, als die Heimkehr von Elsaß und Lothringen allerdings ein Ereigniß ist, das wohl seines besonderen Denkmals werth wäre, und wenn man hiefür die Vollendung des Münsters will gelten lassen, so wünschen wir auch diesem Unternehmen alles Gedeihen. Die Zeiten aber sind, Gott Lob, vorüber, wo sich unser schüchterner Tendenzpatriotismus noch begnügen mußte, im Ausbau des Kölner Domes ein Symbol des sehnsüchtig aber vergeblich erwarteten Einigungswerkes zu erblicken. Den Symbolen sind wir, in dieser Hinsicht wenigstens, zur Zeit entwachsen. Das ehrwürdige Denkmal der Vergangenheit wird aber nimmermehr in ein Denkmal der Gegenwart verwandelt, wenn ihr ihm auch diese Idee unterschiebt. Alle solche symbolische Unterstellungen gehören auch vom rein künstlerischen Standpunkt aus in die vormärzliche Zeit und widerstreben obendrein dem realistischen Geiste unserer Tage, mit welchem auch die Bismarck und Moltke rechnen, die ja Elsaß und Lothringen wahrlich nicht aus sentimentaler Romantik, sondern aus ganz positiven politischen und strategischen Gründen zurückforderten. Ebensowenig als das neue deutsche Reich das alte römisch-deutsche sein wird, ebensowenig kann uns, als Ausdruck des nationalen Jubels über seine Wiedergeburt, eine vormärzliche Restaurationsidee, wie der Ausbau eines mittelalterlichen Bauwerks, befriedigen. Wenn wir somit schlechterdings einen Neubau sachgemäß finden und fordern, so schwebt uns aber dabei ebensowenig ein abstrakt monumentales Bauwerk vor.

Schön und erhaben, aber kalt und öde, schauen König Ludwig's Walhalla und Befreiungshalle in die Donau und geben uns eine beherzigenswerthe Lehre. Das Baudenkmal erträgt seiner Natur nach, als Gebäude, nicht im nämlichen Grade den absoluten Selbstzweck des monumentalen Gedankens, wie er dem plastischen Denkmal unantastbar ist. Ein

monumentales Standbild auf einen Brunnen gestellt, ist mir allerdings mehr Brunnendekoration als Denkmal. Der praktische Nebenzweck beeinträchtigt hier die reine Wirkung des monumentalen Haupt- und Selbstzweckes. Ein Tempel dagegen, den kein Kultus bewohnt, ist mir eine traurige verlassene oder noch nicht bezogene Halle, oder ein Museum von Statuen, Büsten, Inschriften, die mein künstlerisches oder historisches Interesse mit so vielerlei Einzelheiten beschäftigen, daß ich darüber das Ganze, das monumentale Bauwerk selbst, als nebensächliches Gehäuse, vergesse, höchstens auf dem Umwege der Reflexion auf seine monumentale Bedeutung zurückkomme. Mich dünkt daher, wie sehr auch die moderne Kunstanschauung in den hier einschlägigen ästhetischen Prinzipienfragen hinsichtlich der andern Künste oft im Argen liegt: in ihrer Abneigung gegen abstrakt monumentale, absolut zwecklose Bauten ist sie nicht im Unrecht. Welches aber wäre nun der Zweck, welcher das Siegesdenkmal beleben könnte?

Im Jahre achtundvierzig waren auch monumentale Ideen aufgetaucht; man träumte damals unter anderm von einem deutschen Parlamentsgebäude. Das ist sicher nicht die Idee, die uns heute reizen könnte. Denn, wie großes Gewicht wir auch auf die Errungenschaft eines deutschen Reichstags legen: der Parlamentarismus hat, bei allen seinen Verdiensten, nicht das erste Anrecht auf monumentale Verherrlichung. Nicht auf der Tribüne, sondern auf dem Schlachtfelde ist die Einheit Deutschlands erfochten worden. Das erste große monumentale Unternehmen des geeinigten Deutschlands muß daher ein Siegesdenkmal im engsten Sinne sein. Der Idee wie dem Zwecke nach kann es nur denen geweiht sein, welchen nächst demjenigen, dem König Wilhelm stets die Ehre giebt, vor allen der Nationaldank gebührt: dem Kriege und den Kriegern. Nur ein Gedanke ist es folglich, der allen Anforderungen, dem Charakter der Sache wie dem der Zeit nach, entsprechen könnte:

Bauen wir einen deutschen Dom der Invaliden!

Zu seiner Rechten schließt sich das Arsenal der Trophäen mit der Schlachtengalerie des Feldzuges an. Zur Linken entsprechen diesem Flügel die Wohngebäude der Invaliden und Veteranen der Armee; der Speisesaal u. s. w. ist geschmückt mit den Bildnissen der Fürsten und Heerführer. Ihre Reiterstatuen und Standbilder stehen auf den Terrassen, welche zu der Baugruppe hinanführen, und in den Gärten, welche vor ihr sich ausdehnen. Hinter dem Ganzen liegt der Camposanto, in dessen Mitte das Denkmal der Gefallenen sich erhebt. Die Wände seiner Arkaden wären kaum würdiger zu schmücken, als indem wir dort endlich die nationale Ehrenschuld gegen den Meister der apokalyptischen Reiter abtragen. Der Dom der Invaliden selbst aber sei zugleich das deutsche Pantheon, worin wir in Zukunft die größten unter den Männern der That bestatten, die sich um das Vaterland verdient gemacht haben. — Fragt man, welcher Kirche dieser Dom gehören soll, so antworten wir: der Kirche der Waffenbrüderschaft. Unsere alten Soldaten sollen dort die alten Choräle singen, die sie nach den Schlachten gesungen haben. Aber auch die große Messe Beethoven's oder Mozart's unsterbliches Requiem wollen wir, je nach dem Anlaß, dort hören. Und warum sollten die Konfessionen sich nicht entschließen können, wie sie einträchtig auf den Schlachtfeldern gewirkt, auch im Dom der Invaliden Altar und Kanzel in Frieden zu theilen? Welche schöne architektonische Aufgabe, die Form zu erfinden, welche die Vereinigung beider Kultusformen ohne Anstoß zuläßt! — Fragt man aber endlich nach dem Orte, wo wir den Siegesbau zu gründen gedächten, dann müssen wir unverholen antworten: womöglich nicht in Berlin, sondern im Herzen Deutschlands, vielleicht bei Frankfurt. Wir verkennen nicht das besondere Anrecht, das die Hauptstadt Preußens geltend machen könnte. Und andererseits sind die Empfindungen, welche uns bei den Erinnerungen an den Römer, die Eschenheimergasse und die Paulskirche beschleichen, viel zu gemischter Art, um uns eine besondere Vorliebe für die

Vaterstadt Goethe's einzuflößen. Schön aber wäre es doch, wenn das Siegesdenkmal des großen Kriegs in jenem Strom sich spiegelte, der bis 1870 den Norden Deutschlands von dem Süden schied, im endlich und hoffentlich auf ewig überbrückten Main! Dorthin ließe sich dann wallfahrten von Süd und Nord, stets beladen mit Liebesgaben für die Veteranen, um am Tage der alljährlich wiederkehrenden Siegesfeier das heilige Gelübde deutscher Eintracht zu erneuen im deutschen Dom der Invaliden. —

Noch haben wir nachträglich einem Einwande zu begegnen. Gegen eine Kasernirung der Invaliden, wie im Pariser Hôtel des Invalides, sind bereits Stimmen laut geworden, welche prinzipiell die Meinung aussprachen, der Deutsche wolle nicht auch nach dem Kriege und im Alter noch dem Familienleben entzogen, sondern ihm zurückgegeben werden. Dagegen haben wir, ohne uns in die Angelegenheiten der Invalidenstiftung zu mischen, nur zu erinnern, daß die Wohngebäude unseres Projektes, wenn auch, wo möglich, einer beträchtlichen doch immer nur einer beschränkten Anzahl von Auserwählten Raum bieten könnten, und daß sich unter der Masse deutscher Aspiranten leicht mehr, als uns lieb sein könnte, finden möchten, denen die Aufnahme in das deutsche Invalidenhaus nicht blos als Auszeichnung, sondern auch als Wohlthat höchst willkommen wäre, weil sie vom „Familienleben" blutwenig oder nichts zu erwarten haben und demselben bei weitem die Pflege ihrer lieben Schwestern vom Feldspital vorziehen. In einer Zeit und in einem Lande, wo durch die allgemeine Wehrpflicht die Rechte des Familienlebens ohnehin stark in den Hintergrund gestellt werden gegen die Pflichten des Staatsbürgerthums, wächst überdieß die Verpflichtung des Staates, so viel wie möglich die etwaige Entfremdung von der Familie, den verlorenen häuslichen Heerd, durch ein recht behagliches Asyl der Waffenbrüderschaft zu ersetzen. Die Schönheit der Idee hätten wir noch obendrein, ein Haus zu bauen, das nicht bloß Symbol der deutschen Einheit wäre, sondern in welchem sie wirklich unter einem Dache friedlich beisammen wohnten, die deutschen Stämme in Person jener alten Knasterbärte aus Pommern und Altbayern, Westfalen und Schwaben u. s. w., die sie uns wirklich erkämpft haben, die deutsche Einheit! —

Mögen nun deutsche Architekten den dargebotenen Keim eines Programmes aufgreifen und ausbilden, oder auch ihn verwerfen und durch einen andern ersetzen: die Frage des Siegesdenkmals wollen wir hiermit der Nation und der Künstlergenossenschaft insbesondere an's Herz gelegt haben. Möge man sich nicht durch den Gedanken abschrecken lassen, daß es vielleicht noch lange nach dem Kriege an Zeit und Mitteln für dergleichen Unternehmungen fehlen dürfte! Ein großer Staat, wie das neue Deutschland, muß auch ein großes Budget für Kunstzwecke haben, und die Summen, welche hiefür von allen deutschen Kammern zu bewilligen sind, könnten für's Erste nicht würdiger und zweckmäßiger verwendet werden als zu einem nationalen und monumentalen Bauwerke, dessen Idee die Ehre der Nation, dessen Zweck die Humanität des Zeitalters sanktionirt. Außerdem ist es eine bewährte Regel, daß man das Eisen schmieden müsse, so lang es glühend ist. Verschmähen wir es also nicht, in diesem Sinne, die patriotische Erregung des Augenblicks auch auf die Kunstsphäre zu lenken und durch sie hinüber zu leiten in jene dauernde Kraftentwickelung des Nationalbewußtseins, welche nicht abläßt, in allen Sphären menschlicher Thätigkeit durch große Leistungen des Friedens zu bestätigen, daß uns der große Krieg in Wahrheit zu einer großen Nation gemacht hat.

Wahrlich! Wie tief auch Frankreich gefallen sei, wie schwer die Folgen seines selbstverschuldeten Unglücks noch lange nach dem Kriege auf ihm lasten mögen: wie man die Franzosen kennt, — die Franzosen, welche mitten in der Belagerung ihrer Hauptstadt noch Zeit fanden, der Stadt Straßburg ein Erzbild und ihrem Vertheidiger eine silberne Statuette desselben zu votiren, — man dürfte sich nicht wundern, wenn die Galerie von Versailles,

noch kaum von den deutschen Feldspitälern geräumt, schon wieder Aussicht hätte auf den Einzug neuer Kunstwerke. Wie dann, wenn Victor Hugo und Gambetta uns eines Tages zurufen könnten: „Seht her und gesteht, daß eben doch wir die große Nation sind! Bevor Ihr noch, erdrückt von Euern eigenen Siegen, daran denken konntet, Euern Helden das Denkmal aufzurichten, haben wir andern bereits den Ruhm unserer Niederlagen in Werken der Kunst verewigt! A toutes les gloires de la France, so lautet die Inschrift der Nationalgalerie zu Versailles; der vorübergehende Aufenthalt des preußischen Hauptquartiers in dieser Stadt hat nur dazu beigetragen ihren Inhalt zu erweitern."? — Solche Reden wären ohne Zweifel so thöricht wie manche andere, welche die Herren Victor Hugo und Gambetta wirklich gehalten haben, gäben aber doch der moralischen Steuerkraft unseres Nationalbewußtseins ein Dementi, das nicht minder beherzigenswerth wäre als jenes edle „Soldatenwort" der Augsburger Allgemeinen Zeitung, welches nicht verkannte, daß der „Größenwahnsinn" der Franzosen denn doch nicht bloßer Wahnsinn sei, sondern auch Größe enthalte, nämlich ein Nationalbewußtsein, dessen dünkelhafte Uebertreibung wir nicht nachahmen wollen, dessen ausdauernde Energie uns aber, selbst nach dem Kriege noch, ein Stachel sein soll. Noch einmal also! Säumen wir nicht, am Tage der Kaiserkrönung auch den Grundstein des Siegesdenkmals zu legen! Es handelt sich darum, alle Welt und insbesondere die Franzosen, nicht blos durch den Krieg, sondern auch nach dem Kriege von der Größe und Nachhaltigkeit unserer Machtfülle zu überzeugen. Sie dauernd zu dem Glauben zu bekehren, daß es fortan wenigstens zwei große Nationen in der Welt gäbe, welche an der Spitze der Civilisation marschiren: das mag noch mancherlei wahrhaft monumentale Anstrengungen kosten. Scheuen wir keine, und zeigen wir zuvörderst, was wir zu leisten vermögen, in der Großartigkeit der Anlage, in der Gediegenheit und Raschheit der Ausführung unsers Siegesbaues. Es liegt auch darin eine Friedensbürgschaft!

Die Berliner akademische Ausstellung.

IV.

Mit zwei Abbildungen.

Auch die Nachlese unter den Berliner Genremalern, außer den schon bei passender Gelegenheit besprochenen, fällt noch sehr stattlich aus. Gehört doch beispielsweise auch Adolph Menzel zu den bisher Uebergangenen, und er war sehr reich vertreten, mit drei Oelgemälden und drei Aquarell- und Gouachebildern. Von den letzteren, einer Studienhalbfigur eines Mannes, der ein Kästchen aufschließt, einer „Rüstkammerphantasie" und dem Widmungsblatt zum fünfzigjährigen Jubiläum der Heckmann'schen Messingwerke, ist schon früher die Rede gewesen, und sie bleiben daher nur zu erwähnen, obwohl es schwer hält, das letztgenannte Werk wieder zu sehen, ohne in begeisterte Lobeserhebungen auszubrechen. Unter den Oelbildern gehen zwei auf der Bahn weiter, die Menzel vor zwei Jahren mit seinem „Tuileriengarten" betreten. Es war dies eine Schilderung des bunten Gewoges in jenem Eldorado der bummelnden schönen Welt von Paris, im ersten Anlauf blendend, unruhig, verwirrend; allmählich aber treten vor dem eindringenden Blicke die Einzelheiten auseinander, Gruppen und Figuren scheinen sich zu beleben und sich zu bewegen, die

kühne Buntheit wird zum wahrhaften Kolorit, und was in Beleuchtung, Färbung, Gruppirung scheinbar der wüsteste Zufall ist, wird ein Ganzes, nach weisem, künstlerischem Plane angeordnet und mit Meisterhand auf die Tafel gebannt. Das erste bedeutendere Bild der Art nach dem Tuileriengarten, einen Missionsgottesdienst in den Buchenhallen bei Bad Kösen vorstellend, überwand bei aller Lebendigkeit die prickelnde Unruhe jenes ersten Versuches und fand sich trefflich in die Stimmung des Gottesdienstes im Freien hinein. Zu staunenswürdiger Virtuosität erhebt sich Menzel jedoch in einem „Wochentag zu Paris" (gleich dem Tuileriengarten nach Erinnerungen gemalt). Der sich drängende, vielgestaltige Verkehr an irgend einer der belebtesten Straßenecken der Weltstadt, dieser Stoff, der seiner Natur nach dem Wesentlichsten der an den Moment gebundenen malerischen Wiedergabe zu spotten scheint, tritt uns hier mit all seinem flüchtigen Wechsel und mit der sichersten Hervorhebung der malerischen Gesammterscheinung entgegen. Es ist wie wenn man unmittelbar in's Leben hinein sähe; und doch, welche immense Kunstleistung in der Gestaltung und Bewältigung des Gegenstandes! Dennoch wurde auch dieses Bild noch übertroffen. An klarer und — man darf vielleicht sagen — regelrechter Komposition, an dreistem, bis zum pikantesten Sarkasmus sich steigerndem Humor, an nicht blos charakteristischer, sondern auch charaktervoller Durchbildung des Einzelnen, an Feinheit der Ausführung und an koloristischer Kraft wird es durch die „Tanzpause" überholt; ein ganz kleines Bildchen, eine Scene vom Hofball. Man muß es sehen, um es zu glauben, was dieses kleine Meisterwerk alles darbietet, selbst an solchen Eigenschaften, die Menzel's eigentliche Stärke nie gewesen sind. Wirklich anmuthige Frauengestalten stellen sich dar und bilden einen reizenden Kontrast gegen die zum Theil recht komische Grandezza der uniformirten Herren, namentlich derer vom Civil. Der tageshelle Kerzenschimmer, die Pracht der fürstlichen Festräume und unzählige andere Momente vereinigen sich zur schönsten und nachhaltigsten Wirkung. Es dürfte schwer, wenn nicht unmöglich sein, dies Bild in seiner Weise zu übertreffen.

Eben so unerreicht steht in seiner Art Ludwig Passini da, der wohl nachgerade mit Recht zu der Berliner Gruppe gerechnet wird. Seine oft sehr großen Aquarellbilder aus dem geistlichen und Volksleben Roms gehören seit Jahren zu den unfraglichsten Spitzen unserer Ausstellungen, und wirklich kann etwas Vollendeteres nicht wohl gedacht werden. Schon die Technik ist erstaunlich. Solche Kraft, solche Tiefe, solche zarte Vollendung der Wasserfarbe abzugewinnen, scheinbar ohne dem Material eine sonderliche Anstrengung zuzumuthen, werden nicht Viele vermögen. Doch das ist vergleichungsweise Nebensache bei ihm. Seine Situationen sind fesselnd, seine Charaktere sind höchst mannichfaltig und lebensvoll, seine Empfindung ist innig. Seinem Sinne für anmuthige Schönheit hält der für ausdrucksvolle Bewegung das Gleichgewicht, und beiden steht eine Zeichnung von unfehlbarer Korrektheit und Klarheit zur Verfügung. Lebhafte Aktionen liebt er nicht; um so reichhaltiger entwickelt er das seelische Moment in seinen ruhigen Stimmungs- und Situationsbildern. Seine Kunstart ist am kürzesten und schlagendsten vielleicht als eine absolut fehlerfreie zu definiren, im Sinne der zweiten Alternative in dem Schillerschen Distichon: „Frei von Fehlern zu sein ist der niedrigste Grad und der höchste, denn nur die Unmacht führt oder die Größe dazu". Diesmal hatte er ein römisches Mädchen mit einem Wickelkinde ausgestellt; ferner zwei umfangreiche Bilder: Domherren im Chore, und Beichtende. Die Mannichfaltigkeit in den Charakteren der geistlichen Herren in ihren kostbaren Chorstühlen, der Weihrauchfaß schwingende Priester, der ganze heilige Apparatus, merkwürdig fein, wie absichtslos, ironisirt durch eine geistvoll durchgeführte Reihe mehr oder minder unheiliger Persönlichkeiten, unter denen ein recht jovialer Lebemann mit rundem freundlichem Gesicht und exquisiten fleischigen Händen hervorragt, — das Alles giebt ein herrliches Ensemble. In der Stimmung ernster und ergreifender, in der Haltung tiefer und kräftiger noch waren die „Beichtenden"; es schien hier wahrhaft die Stille der Andacht gemalt.

In sehr abweichende Sphären entrückt uns Wilhelm Gentz. Sein „Abend am Nil", Landschaft mit Flamingos, ist eine imposante und doch liebliche Naturschilderung, namentlich bemerkenswerth durch die meisterliche Verwerthung und Vermittelung prekärer Farbentöne, wie vornehmlich des rosenroth angehauchten Weiß in den langbeinigen Vögeln. — Geradezu wunderbar, man kann sagen hinreißend war sein „Märchenerzähler bei Kairo". Die bunte lauschende Gesellschaft in der Nähe des Stadtthores, der phantastische und lebhaft vortragende Rhapsode, die Farbenpracht der Trachten und

der glühenden Abendbeleuchtung, Alles vereinigte sich, die Poesie des Morgenlandes noch zu verklären, trotz der ganz realen Erscheinung. Gentz hat wohl kaum etwas Vollendeteres — wiewohl z. B. in seinem „Gebet in der Wüste" schon großartiger Angelegtes und Empfundenes — hervorgebracht.

Einen Hauptanziehungspunkt der Ausstellung bildete ein Gemälde von Emma von Schoultz. Die Künstlerin zeichnet sich vor den meisten kunsttreibenden Damen vortheilhaft durch eine gewisse Energie ihrer Motive aus. Es ist nichts Kleinliches und Empfindseliges darin, sondern eine mehr männliche, stellenweise daher auch emancipirte Empfindungsweise. Dabei malt sie brillant und versteht zu arrangiren. (Das ist eben etwas Anderes als komponiren.) Die Zeichnung ist so weit ausgebildet, daß ihre Schwächen durch die geschickte und bestechende Farbenbehandlung dem gewöhnlichen Beschauer vollkommen verdeckt werden. Sie hatte diesmal zwei ganz bescheidene Bildchen ausgestellt, in denen sie sich selbst übertroffen, ein Damenporträt von recht determinirtem Charakter, und eine Dame ein Bouquet wickelnd; auch war sie mit einem achtbaren Versuch hervorgetreten, einen „Gelehrten" in seinem kerzenbeleuchteten Zimmer zu malen. Doch um nichts von alledem bekümmerte sich das Publikum, sondern nahm einzig von ihrer „Kondolenzvisite" Notiz: damit hatte sie den rechten Ton für den Moment getroffen — wenigstens scheinbar; denn was lag näher, als den hübschen Artillerielieutenant der jungen reizenden Wittwe des im Kriege gefallenen Kameraden gegenüber zu glauben. Freilich klärte sich die Sache anders auf: ein umflorter Rahmen umschließt das Bildniß eines ältlichen Herrn, und die verlegene und gezwungene Förmlichkeit der beiden jungen Leute läßt in einen ungewöhnlich pikanten Roman hineinsehen. Es ist wohl nicht ganz unbedenklich, wenn so etwas von Frauenhand gemalt wird; sonst war „esprit" genug in dem Werke, um die allgemeine Aufmerksamkeit zu rechtfertigen. — Der Lehrmeister dieser Künstlerin, Fritz Kraus, erschien nicht ganz zu seinem Vortheil in einer eleganten, aber oberflächlichen Salonscene „zum Diner", ungleich interessanter in einem lebensgroßen Damenporträt — Kniestück, sitzend, — in dem er es mit den gewiegtesten Porträtmalern aufnahm.

Derjenige unter den Berliner Künstlern, mit dem Kraus die meiste Verwandtschaft zeigt, Karl Becker, blieb auch unter seinem gewöhnlichen Niveau. Einer Scene Goethescher Dichtung läßt sich's mit den bloßen Mitteln der Routine nicht beikommen. Eine ungefähr entsprechend gruppirte Gesellschaft guter Modelle in glänzend farbigen Kostümen wird noch nicht gleich Franzens Abschied vom Bischof von Bamberg. Der „Geburtstag des Rathsherrn", venezianische Scene, ließ nirgends die Anstrengung erkennen, über die alerallgemeinsten Typen in Formen, Ausdruck und Bewegung hinauszukommen, und schien uns zudem der technischen Vollendung zum Theil zu entbehren, deren Becker unbedingt Meister ist.

Eine freundliche Dorfscene schilderte Hermann Kretzschmer in seinem „Landarzt", der zu Pferde beim Kruge haltend auf der Straße seine Patienten empfängt und abfertigt. — Ulrike Laar war bei einem Versuch im Genrebilde, dem man das Studium der holländischen Meister anmerkte, nicht unglücklich. Etwas weniger gleichmäßige Glätte und etwas mehr Raumgefühl, so kann recht Gutes werden. — Vergleichsweise — wenn wir des durchschlagenden Erfolges ihrer „neuen Gouvernante" gedenken — blieb Antonie Volkmar zurück. Zwar das reizende Bauernmädchen, das „die Botschaft" bringt, war ihr anmuthig genug gerathen. Aber mit dem „Beginn einer Künstlerlaufbahn" scheint sie uns keinen Griff in den Glückstopf gethan zu haben. Eine kleine Violinistin spielt einem Kreise von Gönnern etwas vor. Das ist unbedingt vorwurfsfreier empfunden als das frühere Bild, aber an malerischer Ausbeute ist der Stoff jenem nicht zu vergleichen.

„Nachricht aus weiter Ferne" betitelt sich ein Bild von Wilhelm Amberg. Eine hübsche junge hochelegante Dame liest, mit dem Finger auf einem Punkte des Globus, zu dem sie getreten, einen Brief. Das ist doch kindlich? Das Bild macht übrigens, davon abgesehen, einen recht angenehmen, runden Eindruck. Nicht so das andere: „Vorlesung des Werther". Fünf kaum halberwachsene Mädchen haben sich in die Einsamkeit eines Gehölzes zurückgezogen, und während eine — wie wir aus dem Katalog entnehmen — die Leiden des jungen Werther vorliest, zerfließt die ganze kleine Gesellschaft in überquellendem Mitgefühl. Es ist unbedingt anzuerkennen, daß die verschiedene Charakteristik der zartfühlenden Backfischlein sehr ergötzlich und in hohem Grade gelungen ist: jene eifrige Vorleserin, die nach ihrer ganzen Erscheinung zur Allerweltstante prädestinirt scheint; jene

Jüngste, der bei so viel herbem Mißgeschick nur ein gebrochener Blick zum Himmel, von einem langen, bangen Seufzer begleitet, übrig bleibt; jene Dritte, die, das Taschentuch zum sehr nothwendigen Dienste bereit haltend, in schwebender Angst vorgebeugt an den Lippen der Freundin hängt, als ob sie ihr eigenes Todesurtheil von ihnen empfangen sollte; u. s. w. Aber, soll das Ernst oder Spaß sein? Wenn Scherz, Satire, so dürfte es sich ernsthaft fragen, ob dazu die Oelmalerei das geeignete Mittel ist; doch, davon ganz abgesehen, dürfte dann nicht die Darstellung von derselben unreifen Verschwommenheit, derselben blassen Haltungslosigkeit sein, wie die schwächlichen Schwärmerinnen. Dadurch identificirt sich der Künstler so sehr mit seinem Gegenstande, daß man nur an Ernst denken kann, und das wäre doch wahrhaft kümmerlich. Ueberhaupt ist es wohl nicht unbedenklich, die Wirkung von Kunstwerken zu malen, zumal die von musikalischen und poetischen. Einmal kann hier der Grund der Erregung höchstens in ganz äußerlicher und also unkünstlerischer Weise erkennbar gemacht werden, wie durch Katalognotizen oder Sichtbarmachen des Titels auf Einbänden und Notenumschlägen. Eine lebhaft geäußerte Empfindung aber, deren Grund man nicht kennt, findet kein verständnißvolles Interesse und kann leicht sehr unrichtig wirken. Ein Franz Moor oder Richard III. in den höchsten Momenten ihrer Rollen würden einem Tauben, der plötzlich in die Loge träte, entschieden im höchsten Grade lächerlich vorkommen. Aber selbst wenn man den Quell der Empfindung — wie hier die Wertherlektüre — kennt, so bleibt zweitens noch die Schwierigkeit, daß ein Werk der redenden Künste nicht wie eines der bildenden einen einzigen, ganz bestimmten Eindruck hervorbringt, so daß jeder Höhepunkt der Empfindung, der zum Vorwurf der Darstellung gewählt wird, als etwas relativ Willkürliches und Unmotivirtes erscheint. Gerade Amberg hat sich schon in zwei früheren Bildern, die unstreitig zu seinen besten gehören und wirklich recht schön sind, diese Grenze der Malerei zu durchbrechen verleiten lassen, aber immer geschickter und taktvoller als hier. „Trost in Tönen" erinnert nur ganz im Allgemeinen an die sänftigende und beruhigende Wirkung der Musik, während, um jedes Mißverständniß fern zu halten, das orgelartige Instrument und der geistliche Charakter des Spielenden unverkennbar eine gewisse Gattung der Musik anzeigen. In den „Abendglocken" aber wirkt die Lichtstimmung des sinkenden Tages bei der geschilderten Empfindung und Thätigkeit in Wirklichkeit fast eben so viel wie der Glockenklang, und sie erklärt den Sinn des Bildes ausreichend. Hier aber ist das wahrhaft und unzweifelhaft malerische Moment im mindesten nicht zu seinem Rechte gekommen, und die zweifelhafte Satire dient nichts weniger als zum Ersatz.

In ein weit entferntes Stoffgebiet führt uns Fritz Werner, der wohl einzig unter allen deutschen Künstlern wirklich ein Recht hat, mit Meissonier in Parallele gesetzt zu werden. Er hat bei längerem Aufenthalt in Paris ungemein gelernt. Es ist gewiß bezeichnend, daß auch er gleich seinem berühmten französischen Vorbilde keine lebhafte Bewegung — sei es äußere oder innere — liebt, und daß auch er selten weiblichen Persönlichkeiten die Ehre anthut, sie unter seinem Pinsel hervorgehen zu lassen. Die schmucklose Vedute „Aus meinem Fenster" (in Paris) vermochte wenig zu interessiren; auch eine „Architektur" (aus Antibes), wiewohl reizvoller, trug zu sehr den unfertigen Charakter der Studie. Um so trefflicher waren drei andere Bilder: „Im zoologischen Museum", das Atelier des Ausstopfers, das die meiste Aehnlichkeit mit Werner's früheren Bildern hatte; „Nach Tische", ein vornehmer Hagestolz, in Lektüre vertieft, eine hochfeine Rokokostudie; endlich und vor Allem der „Bilderhandel", Interieur eines Antiquars, wie man sie namentlich in Holland antrifft, freilich nicht immer, um so ausgesuchte Funde zu thun, wie dem nachlässig aber aufmerksam dasitzenden Kunstfreunde hier vergönnt ist: denn unter dem Bildervorrath, der im Hintergrunde eine sehr ursprüngliche Treppe herabgeschleppt und unter der Hand des Händlers mit einem großen Schwamm gereinigt wird, grinst eben dem suchenden Liebhaber das unsern Lesern wohlbekannte interessante häßliche Gesicht der alten Hille Bobbe van Haarlem von Frans Hals entgegen. Die bewunderungswürdige Breite und Flottheit, mit der das Bild vorgetragen ist, und die wir bei so geringen Dimensionen und so sorgsamer Durchbildung des Einzelnen nur noch bei Meissonier und bei unserm Menzel angetroffen haben, die kräftige Färbung, die treffliche Charakteristik stempeln das Bildchen zu einem Meisterwerke.

Die Namensverwandtschaft mag uns zu einem Maler hinüberleiten, der seiner Schule nach Berlin angehört, seither aber viel gewandert ist, Anton von Werner, dem bekannten fleißigen und

geistvollen Illustrator Scheffel's. Auch diesmal lehnte sich sein vorzüglichstes Bild an eine Dichtung seines Lieblingspoeten an, „Irregang“. Wir haben selten Schnee mit solcher Gewandtheit koloristisch verwerthet gefunden. Seinem „Don Quixote bei den Ziegenhirten“ gegenüber mußte man auf dem Standpunkte stehen, von der Forderung angenehmen Eindrucks abstehen und den selbst mit Härte ausgesprochenen Charakter anerkennen zu können, um dem Bilde gerecht zu werden. Der blödsinnige, in romantischer Verzückung gestikulirende Ritter, und im Gegensatz dazu die nicht immer auf's Zarteste an die Realität des Lebens erinnernden Gestalten der Hirten bewiesen in hohem Grade das Talent, welches den rechten Illustrator macht, sich in gegebene Charaktere mit Verständniß und Humor hineinzuleben und mit prägnanter Schärfe die rechte Form dafür zu finden. — Die eigentlich illustrativen Arbeiten des Künstlers, besonders Zeichnungen zu Hug Dietrich's Brautfahrt von W. Hertz, glauben wir an dieser Stelle übergehen zu können.

Auch Wilhelm Riefstahl, jetzt in Karlsruhe, gehörte einst zu den Gefeiertesten des Berliner Künstlerkreises. In seinem Bilde „Am Allerseelentage auf einem Friedhofe bei Bregenz“ tritt er uns mit einer ganz andern Farbenscala entgegen als in seinen früheren Bildern, doch hier ist das Neue auch gut; ja, es ist die Einheit der neuen Tonart mächtig genug gewesen, genügend für die mindere Abrundung und Geschlossenheit der Komposition einzutreten. Die düstere und doch friedliche Stimmung hat etwas geradezu Ueberwältigendes; in dem Zusammenwirken von Scenerie und Staffage, von denen eine so bedeutend wie die andere ist, hat er nicht oft seines Gleichen.

Unter den sonstigen vereinzelten Genremalern muß von Jakob Becker's (in Frankfurt a. M.) Auftreten Notiz genommen werden, mag auch in seiner „Begegnung“ der Alternde stark erkennbar sein. — Ferdinand Heilbuth in Paris hätte, obwohl er nicht in der „Behandlung des nackten Fleisches“ seine Force sucht, mit seinem „Herbst der Liebe“ viel berechtigtere Veranlassung zu sittenrichterlicher Ereiferung geben können, als alles nackte Fleisch der Ausstellung zusammengenommen. Das Bild war von so widerlicher Gemeinheit, daß man Scheu empfindet, es ganz zu verstehen. Man denke sich nur Dürer's Stich der Liebeswerbung in venezianisches Kostüm um die Mitte des 16. Jahrhunderts übertragen, einen ungezogenen kleinen Amor dabei, links im Hintergrunde aber einen jungen Mann, der sich abgewandt mit dem Kopf gegen einen Baum lehnt, das Ganze ohne jeden Witz und Humor behandelt und in einer lüderlich virtuosen Weise vorgetragen, so hat man Heilbuth's Bild. Würde Dürer seine Komposition wohl gemalt haben? Aber man thut wahrlich dieser Sorte von Malern zu große Ehre an, wenn man durch solche Frage die Vermuthung aufkommen läßt, daß ihr Abstand von denkenden und empfindenden Künstlern überhaupt zu ermessen sei.

Das Ausland glänzte durch Abwesenheit. Louis Gallait's „bonheur“ und „malheur“ sind so traurige Zeugnisse vollständigster Ueberlebtheit, daß man ihre Existenz verleugnen möchte. — Ein paar italienische Genremaler, unter denen Luigi Zuccoli der talentvollste und ansprechendste ist, würden auf einer solchen Ausstellung ganz übersehen werden, wenn sie nicht eben als Vertreter der Fremde ein mit ihrem Werth nicht proportionirtes Interesse erweckten.

Von den Münchenern hat L. von Hagn von Alters her das Recht, mit besonderer Zuvorkommenheit aufgenommen zu werden. Sein „Vorsaal in einem fürstlichen Schlosse“ (Perrückenstil) war sonst für ihn nicht außerordentlich genug. A. Kappis in seinem blonden Ton und oft anmuthigen Humor ließ uns mit Befriedigung zusehen „Beim Hanfbrechen in Schwaben“. M. Gierymsky's „Unglück auf der Reise“ (Achsenbruch des Postwagens) hatte den Vorzug, für die Tonseligkeit der Schule, welche bei großem Vorwurf meist schwächlich erscheint, einen angemessenen und dabei hübschen kleinen Gegenstand gefunden zu haben.

Den Weimaranern merkt man allen eine gewisse Absichtlichkeit und Mühsamkeit an. (Es ist hier von Verlat nicht mehr die Rede, und Pauwels wie Thumann u. A. waren fern geblieben). C. Freiesleben erfreute jedoch in seiner „primula veris“ durch duftigen Ton. Otto Günther's Hochzeitszug in Thüringen war nicht schlecht, erinnerte aber stark an Goethe's „Wir sind bieder und natürlich, und das ist genung gethan“. C. Gussow ist so ungleichartig, daß man keine zwei Bilder von ihm mit einander zusammenbringen kann, am besten wohl in Porträts, wie denn besonders ein männlicher Kopf mit langem Bart wirklich trefflich genannt zu werden verdient. Ein Genrebild „Kriegsnachrichten“, Stammgäste in einem kellerartigen gemüthlichen Lokal, war im Licht besonders gut; eine „Diana auf der Jagd“ aber

eine outrirte Beleuchtungsstudie, die zu gläsernem Fleisch geführt hatte; eine „Kirchgängerin" ein uninteressantes Kostümbild. — Natürlich wurde Weimar durch seine Landschaft in erster Linie empfohlen. Der Direktor der Akademie Graf von Kalckreuth führt den Reigen würdigst an; ihm folgt Otto von Kamecke, der durch einige Bilder von abweichendem Charakter lebhaft anzog, namentlich durch eine römische Campagna von entschiedenster Großartigkeit. — Max Schmidt ist in Waldinterieurs mit Wasser so poetisch, daß er recht hat, die Bezeichnung „Waldidylle" für derartige Bilder zu wählen. Heroisches gelingt ihm minder; auch seine See hat etwas Zahmes und Unbelebtes, was den Bildern sehr nachtheilig wird.

Im Ganzen tritt die Landschaft, wie bereits bemerkt, auffallend zurück. Um so interessanter war es, daß zwei Werke mit seltner Einhelligkeit aller Stimmen nicht nur unter den Landschaften als besonders hervorragend ausgezeichnet, sondern sogar zu den vorzüglichsten Stücken der ganzen Ausstellung gerechnet wurden: Gude's norwegische Küstenlandschaft, und Fiedler's Kairo. Hans Gude in Karlsruhe ist während der letzten Jahre in fortwährendem Steigen geblieben. Selbst seine heimkehrende Walfängerbrigg von der Münchener Ausstellung ist jetzt übertroffen. Ueber die weitgedehnte Wasserfläche, die eine scharfe Brise kräuselt, naht ein Fischerboot mit geblähtem Segel; ein zweites, das den Landungsplatz rechts im Vordergrunde bereits erreicht hat, entladet seinen Fang. Ein düsterer Himmel überspannt die Scene, ferne Berge schließen sie ab. Will man sich dem wahrhaft ergreifenden Bilde gegenüber nicht bei den Allgemeinheiten einer mächtigen und poetischen Anschauung und einer vollendeten Kunst der Darstellung genügen lassen, so scheinen uns in der Wirkung des Bildes besonders drei Momente beachtenswerth; zunächst die unübertreffliche Bewegung des Wassers. Eine so wirksame und naturwahre Detaillirung der Wellenformen, die dem unruhigen Elemente erst das rechte Leben giebt, ist weder durch die Theorie noch durch direkte Beobachtung zu erreichen, sondern nur durch Benutzung eines Hilfsmittels, das die schwankende Anschauung dem studirenden Blicke gebannt zeigt, der Momentphotographie. Von ihr in solcher Weise gelernt zu haben, ist ein hohes Lob für den Künstler. In zweiter Linie steht die Staffage. Unsere Landschaftsmaler haben auf den Gebrauch der älteren Meister, sich mit erfahrenen Figurenmalern zu verbinden, (was übrigens gerade Gude früher mehrfach gethan) verzichtet, ohne doch die Zeichnung des Figürlichen so sicher zu erlernen, um selbständig belangreiche Staffage geben zu können. Oswald Achenbach ist unzweifelhaft einer der bedeutendsten unter denjenigen, die das können, und hauptsächlich dadurch bedeutend, daß er es kann. Gude's Staffage aber ist eines wirklichen Figurenmalers würdig. Die Gestalten sind von beträchtlicher Größe, und die Gruppe so trefflich komponirt und so gut gezeichnet, daß sie mit einem kleinen Theil ihrer Umgebung allein ein Bild ausmachen könnte. Das dritte ist die wundervolle Lichtführung, welche die unheimliche Kälte des Nordens unwiderstehlich zur Empfindung bringt.

In dieser Beziehung ist nun der Natur der Sache nach Bernhard Fiedler's Bild das absolute Gegentheil. Aus Berlin gebürtig, lebt der Künstler jetzt in Triest, in der Vaterstadt nur noch Wenigen bekannt. Es war wie eine Ironie des Schicksals, daß er sich gerade jetzt in die Erinnerung brachte, wo der Hildebrandtparoxysmus sich hier glücklicherweise so weit gelegt hat, daß man dem Besseren und der Vergleichung nicht mehr absichtlich das Auge verschließt. Die Belehrung war zu deutlich, um nicht begriffen, aber auch zu empfindlich, um nicht verleugnet zu werden. Wohl nur so ist es erschöpfend zu erklären, daß Fiedler's Kairo bei den Ankäufen für die Nationalgalerie abgewiesen, bei den Prämiirungen zurückgesetzt, ja selbst aus dem Katalognachtrage fern gehalten ist. Das ändert glücklicherweise alles nicht den Thatbestand, der einfach der ist, daß diese Ansicht von Kairo und die (unverantwortlicherweise an die Wand unter den hochgelegenen Fenstern des langen Saales gehängten) Aquarellen mit Ansichten aus Aegypten, Venedig u. s. w. Zeugen einer wahrhaft gediegenen, technisch vollendeten Kunstart sind. Daß der Orient nicht ohne Farbe und Licht in eminenter Ausbildung geschildert werden kann, der handgreiflichen Wahrheit muß sich am Ende jeder beugen. Aber Fiedler hat erkannt, daß das Wesen nicht einmal der Wüste, geschweige denn eines alten Kulturlandes darin beschlossen sein kann. Er giebt den Formen der Naturerscheinungen und Kunstprodukte, sowie des Lebens und Treibens ihr Recht, und strebt, aus der einfachen Vedute, statt wie Hildebrandt zum Farbenspektakelstück, zum monumentalen Kulturbilde aufzusteigen. So

steht Kairo vor uns, von der Citadelle herab gesehen. Ein altehrwürdiges Denkmal menschlichen Schaffens und menschlicher Entwickelung dehnt es sich von einem edlen Bau zum andern, durch unübersehbare Stadttheile hin, die in nebliger Ferne zum heiligen Strom sich verbreiten, während vom Rande der Wüste die ernsten Häupter der Pyramiden geheimnißvoll herüberragen. Jedem Detail ist so viel Deutlichkeit gegeben, wie die Stellung im Ganzen erträgt, das Ganze aber, eingerahmt von dem dunkleren Boden der Citadelle im Vordergrunde und dem tiefblauen klaren Himmel, der im südlichen Glanze strahlt, ohne durch giftige Schärfe das Auge zu beleidigen und durch Massigkeit die Idee der Luftigkeit aufzuheben, rundet sich in einer harmonischen Vollendung ab, die nichts Anderes als das Gefühl der reinsten Befriedigung aufkommen läßt. — Die Aquarellen sind ähnlich hervorragend. Von seltenem koloristischen Reize schildern sie getreu und klar ihre Vorwürfe und zeichnen sich durch ein vortreffliches Helldunkel, andere durch meisterhafte Modellirungen im Schlagschatten und verschiedene — stets aber ungesuchte — Effekte aus.

Der schon erwähnte Oswald Achenbach war durch eine „Römische Gebirgsstadt" vertreten, besser noch durch ein großes Bild „Vor den Thoren Roms", mit sehr reicher und ganz besonders meisterhafter Figurenstaffage; die dunkeln Baummassifs waren etwas zu massiv. — Andreas Achenbach war gleich mehreren berufenen Landschaftsmalern, wie Eduard Pape, Edmond de Schampheler u. A., nur wenig belangreich vertreten.

Einen ungewohnt großartigen Stil, der sich jedoch keineswegs spröde gegen feine Koloristik verhält („am Nemisee im Albanergebirge") und selbst einer gewissen Lieblichkeit nicht entbehrt („Meerbusen von Salerno"), lehrte uns Karl Lindemann-Frommel kennen. Seine Aussicht auf den Aetna von Taormina her zeigte ihn am gewaltigsten. — Gegen solche stilisirte Landschaften kam A. Bromeis in Kassel mit seiner „italienischen Landschaft" schlecht weg. Seine „Abendlandschaft" war einfacher und besser. Man sieht, er möchte gern kühn und groß im Arrangement sein. Dabei sieht es aber immer aus, wie wenn noch nicht aufgeräumt wäre.

Zwei ganz außerordentlich schöne Arbeiten rührten von einer Dame her, von Lina von Perbandt in Düsseldorf, eine ziemlich einfache Flachlandschaft mit sehr hohem Himmel und ein Moment nach dem Gewitter im bairischen Hochgebirge. Die gemüthvoll tiefe Naturauffassung steht hier mit einer geistreichen und sicheren Technik auf gleicher Höhe.

Als ein Künstler von eigenthümlicher und sehr ansprechender Richtung hat Albert Hertel aus Düsseldorf Anspruch auf besondere Beachtung. Auch bei ihm spielt die Staffage (mythologische, volksthümliche, mit Vorliebe auch modern gesellschaftliche) eine große Rolle, doch mehr als malerisches Wirkungsmoment denn als entwickelte figürliche Darstellung. Ueberhaupt ist der Grundzug seiner Kunst die Koloristik. Er arbeitet mit sehr satten und kräftigen, doch immer gedämpften Farbentönen, die nur gelegentlich etwas zu undurchsichtig und zu wenig locker sind. In mehreren umfangreichen Studien verräth er eine großartige Poesie in der Auffassung des Terrains.

Gleichfalls sehr eigenthümlich zeigte sich der Münchener A. Lier in einer Herbstlandschaft (Kartoffelernte). Er versteht sich immer auf Stimmungen. Hier nun hat er zur Erzeugung des Stimmungstones sich einer Farbe bedient, in der die verschiedenen Lokaltöne gleichsam latent in einer fast mißfarbigen und doch höchst anziehenden Eintönigkeit enthalten sind. Es ist schwer, eine deutliche Schilderung von dieser Art zu geben; die Wirkung war frappant.

Karl Friedrich Lessing schaute in zwei großen Landschaften wieder recht romantisch aus, doch ohne Krankhaftigkeit, vielmehr mit wirklicher, kräftiger Gemüthlichkeit. — Hermann Eschke schien es sich vorgesetzt zu haben, gegen den Verdacht einseitiger Manier zu protestiren. Er zeigte sich vielseitiger und mannichfaltiger, als es ihm selbst seine wärmsten Verehrer zugetraut hätten, zumal von seinen sechs Bildern wirklich eins immer schöner und wirkungsvoller als das andere war.

Mit Uebergehung sehr vieler, von denen nur zu sagen wäre, daß sie sich in ihrer bekannten Weise gleich geblieben, sollen nur noch wenige hervorgehoben werden. A. Rasmussen in Düsseldorf und Bosberg in Hannover näherten sich dem Gude'schen Charakter, doch standen sie ihm namentlich im Wasser weit nach. — Durch feinen Stimmungston empfehlen sich Bennewitz von Loefen, E. Dücker und der Italiener Corrodi. — Der Ostseestrand findet in Antonie Biel — die sich jedoch diesmal auch mit mindestens gleichem Erfolge am Binnenwasser versucht hat —, die

französische Nordküste an Theodor Weber vorzügliche Darsteller. — Einige Maler zeichnen sich durch Landschaften aus, in denen Architekturen eine große Rolle spielen, so namentlich Robert Ruß in Wien und A. Herrenburg; nur wenig stehen ihnen C. Ludwig, A. Metzener u. A. nach.

So kommen wir zu den Architekturmalern, unter denen immer als der Unerreichte weit hervorragend Karl Graeb dasteht. Sein Lettner des Halberstädter Domes, ein Bild von sehr bedeutenden Dimensionen, ist wieder ein vollkommenes Beispiel seiner vollkommenen Kunst in dieser Specialität, in der er in alter und neuer Zeit keine ebenbürtigen Rivalen hat. — Sein Sohn Paul Graeb versucht sich von der sorgfältigen Detaillirung zu entbinden, doch ohne diese ist ein Erfolg gleich dem des Vaters unmöglich. — Bei Emil de Cauwer's Rathhause zu Loewen haben wir mit Bedauern wieder eine gewisse Trockenheit und Grellheit bemerkt, die er abzustreifen in jüngster Zeit einige recht gelungene Anläufe genommen. Die duftige Filigranartigkeit gerade dieses reizvollen gothischen Bauwerks wurde vermißt. — Heinrich Heger's Interieur mit Holztäfelung und und Julius Helfft's Bilder verdienen lobende Erwähnung, wenngleich die des letzteren weitaus nicht auf der Höhe seines Besten standen. — F. E. Mayer's Becher'sches Haus in Nürnberg ist, wie seine Bilder immer, malerisch wirksam, nur als eigentliche Architektur und im Verhältniß der Größe zu duftig, d. h. verschwommen.

Im Thiergenre waren zwei größere vorzügliche Sachen ausgestellt: C. F. Deiker's Sauhatz und Otto von Thoren's „au loup". Dieses gluthvoller im Kolorit und poetischer in der Auffassung als sonst seine stets bedeutenden Pußtabilder. — Albert Brendel hat seinen ewigen und doch nie langweiligen Schafen diesmal neuen Reiz verliehen, indem er sie einmal unter dem Wüthen Don Quixote's sterben, das andere Mal im Stall der Sonntagstoilette des Hirten zusehen läßt; beides ist mit angemessenem Humor gewürzt. — Noch haben sich drei Damen in Thierdarstellungen ausgezeichnet: Clara von Wille in Düsseldorf, Henriette Ronner in Brüssel und Anna Peters in Stuttgart. Die letztere ist ein sehr bedeutendes koloristisches Talent, während sich die ersteren mehr durch Energie und Belebung auszeichnen, welche jener leider fehlt.

Bei der (in bemerkenswerther Weise) ausschließlich von Damen kultivirten Blumenmalerei ist an dieser Stelle kaum so lange zu verweilen gestattet, um ein paar Namen zu geben: wir nennen Auguste Reichelt, Elisabeth Habelt, Marie Remy.

Bei der Plastik sind wir so glücklich, zwei — um nicht zu sagen: die beiden — Hauptwerke der Ausstellung in Abbildung vorlegen zu können. Das eine von diesen darf dreist als das unbezweifelbare Hauptwerk der ganzen Ausstellung bezeichnet werden: es hat es möglich gemacht, alle Stimmen für sich zu gewinnen und selbst das der Plastik gegenüber stets zähe Publikum zu erwärmen: der Satyr mit der tragischen Maske, lebensgroße Marmorstatue von Eduard Müller aus Coburg, z. Z. in Rom. Einer glücklicheren Inspiration hat sich die Plastik lange nicht zu getrösten gehabt. Wir wollen, um nicht Unglauben und Widerspruch zu erregen, keine Zeit nennen; wir würden uns nicht scheuen, sehr, — sehr weit hinaufzugreifen. Von dem bannenden Zauber dieses Werkes ist leider keine Abbildung einen rechten Begriff zu geben im Stande. Es giebt sehr wenige plastische Werke, die gleich diesem den Beschauer reizen, den Standort zu verändern, und noch sehr viel weniger, die von allen Seiten betrachtet so interessante, klar geführte, schön belebte Linien darbieten. Sodann ist die Marmortechnik, weit entfernt von der geistlosen, italienischen Virtuosität, in der absolutesten Herrschaft über das Material von einer so augenfälligen Vollendung, daß sich selbst Laien zur Bewunderung über die Details der Ausführung hingerissen fühlten. Doch nichts von Raffinement, nichts von Coquetterie. Durch die fast durchgängige Bearbeitung mit der Raspel haben die Formen ein schwellendes, quellendes Leben bewahrt, welches der verallgemeinernden Glätte handwerklicher Technik unerreichbar ist. Ein dritter Vorzug des Bildwerkes liegt in der Bildung und dem Ausdruck des Gesichtes. Auf diese dem Beschauer sich freundlich darbietende hat der Holzschnitt wegen der starken Verkürzung fast gänzlich verzichten müssen. Gleich dem ganzen, jugendlichen Körper ist nämlich auch der Kopf von idealer Schönheit, mit einem satyresken Zuge auf's Anmuthigste gemischt. Auf diesem Gesicht nun das schalkhaft muthwillige Vergnügen des tändelnden Knaben mit den lächelnd halbgeöffneten Lippen sich ausprägen zu sehen, ist wahrhaft entzückend. Das ist eine Schöpfung so ganz aus dem Vollen heraus, wie sie nur dem wirklichen Genie gelingt.



Satyr.

Statue von Eduard Müller.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VI. Jahrgang.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

französische Nordküste an Theodor Weber vorzügliche Darsteller. — Einige Maler zeichnen sich durch Landschaften aus, in denen Architekturen eine große Rolle spielen, so namentlich Robert Ruß in Wien und A. Herrenburg; nur wenig stehen ihnen C. Ludwig, A. Metzener u. A. nach.

So kommen wir zu den Architekturmalern, unter denen immer als der Unerreichte weit hervorragend Karl Graeb dasteht. Sein Lettner des Halberstädter Domes, ein Bild von sehr bedeutenden Dimensionen, ist wieder ein vollkommenes Beispiel seiner vollkommenen Kunst in dieser Specialität, in der er in alter und neuer Zeit keine ebenbürtigen Rivalen hat. — Sein Sohn Paul Graeb versucht sich von der sorgfältigen Detaillirung zu entbinden, doch ohne diese ist ein Erfolg gleich dem des Vaters unmöglich. — Bei Emil de Cauwer's Rathhause zu Loewen haben wir mit Bedauern wieder eine gewisse Trockenheit und Grellheit bemerkt, die er abzustreifen in jüngster Zeit einige recht gelungene Anläufe genommen. Die duftige Filigranartigkeit gerade dieses reizvollen gothischen Bauwerks wurde vermißt. — Heinrich Heger's Interieur mit Holztäfelung und und Julius Helfft's Bilder verdienen lobende Erwähnung, wenngleich die des letzteren weitaus nicht auf der Höhe seines Besten standen. — F. C. Mayer's Becher'sches Haus in Nürnberg ist, wie seine Bilder immer, malerisch wirksam, nur als eigentliche Architektur und im Verhältniß der Größe zu duftig, d. h. verschwommen.

Im Thiergenre waren zwei größere vorzügliche Sachen ausgestellt: C. F. Deiker's Sauhatz und Otto von Thoren's „au loup". Dieses gluthvoller im Kolorit und poetischer in der Auffassung als sonst seine stets bedeutenden Pußtabilder. — Albert Brendel hat seinen ewigen und doch nie langweiligen Schafen diesmal neuen Reiz verliehen, indem er sie einmal unter dem Wüthen Don Quixote's sterben, das andere Mal im Stall der Sonntagstoilette des Hirten zusehen läßt; beides ist mit angemessenem Humor gewürzt. — Noch haben sich drei Damen in Thierdarstellungen ausgezeichnet: Clara von Wille in Düsseldorf, Henriette Ronner in Brüssel und Anna Peters in Stuttgart. Die letztere ist ein sehr bedeutendes koloristisches Talent, während sich die ersteren mehr durch Energie und Belebung auszeichnen, welche jener leider fehlt.

Bei der (in bemerkenswerther Weise) ausschließlich von Damen kultivirten Blumenmalerei ist an dieser Stelle kaum so lange zu verweilen gestattet, um ein paar Namen zu geben: wir nennen Auguste Reichelt, Elisabeth Habelt, Marie Remy.

Bei der Plastik sind wir so glücklich, zwei — um nicht zu sagen: die beiden — Hauptwerke der Ausstellung in Abbildung vorlegen zu können. Das eine von diesen darf dreist als das unbezweifelbare Hauptwerk der ganzen Ausstellung bezeichnet werden: es hat es möglich gemacht, alle Stimmen für sich zu gewinnen und selbst das der Plastik gegenüber stets zähe Publikum zu erwärmen: der Satyr mit der tragischen Maske, lebensgroße Marmorstatue von Eduard Müller aus Coburg, z. Z. in Rom. Einer glücklicheren Inspiration hat sich die Plastik lange nicht zu getrösten gehabt. Wir wollen, um nicht Unglauben und Widerspruch zu erregen, keine Zeit nennen; wir würden uns nicht scheuen, sehr, — sehr weit hinaufzugreifen. Von dem bannenden Zauber dieses Werkes ist leider keine Abbildung einen rechten Begriff zu geben im Stande. Es giebt sehr wenige plastische Werke, die gleich diesem den Beschauer reizen, den Standort zu verändern, und noch sehr viel weniger, die von allen Seiten betrachtet so interessante, klar geführte, schön belebte Linien darbieten. Sodann ist die Marmortechnik, weit entfernt von der geistlosen, italienischen Virtuosität, in der absolutesten Herrschaft über das Material von einer so augenfälligen Vollendung, daß sich selbst Laien zur Bewunderung über die Details der Ausführung hingerissen fühlten. Doch nichts von Raffinement, nichts von Coquetterie. Durch die fast durchgängige Bearbeitung mit der Raspel haben die Formen ein schwellendes, quellendes Leben bewahrt, welches der verallgemeinernden Glätte handwerklicher Technik unerreichbar ist. Ein dritter Vorzug des Bildwerkes liegt in der Bildung und dem Ausdruck des Gesichtes. Auf diese dem Beschauer sich freundlich darbietende hat der Holzschnitt wegen der starken Verkürzung fast gänzlich verzichten müssen. Gleich dem ganzen, jugendlichen Körper ist nämlich auch der Kopf von idealer Schönheit, mit einem satyresken Zuge auf's Anmuthigste gemischt. Auf diesem Gesicht nun das schalkhaft muthwillige Vergnügen des tändelnden Knaben mit den lächelnd halbgeöffneten Lippen sich ausprägen zu sehen, ist wahrhaft entzückend. Das ist eine Schöpfung so ganz aus dem Vollen heraus, wie sie nur dem wirklichen Genie gelingt.



Satyr.

Statue von Eduard Müller.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VI. Jahrgang.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Daneben verblaßt Alles, was sich noch sonst zeigt; und man muß von dieser ungewöhnlichen Spitze absehen, um für das Uebrige die Sammlung und Ruhe wiederzugewinnen. Es lohnt immerhin recht wohl der Mühe. Beginnen wir mit der Idealplastik. Wenn wir Müller ganz gegenüber, am negativen Pol der Skulptur anfangen wollen, so gebührt der Vortritt unserm Reinhold Begas, dessen plastische Muse von ihrer malerischen Schwester gelegentlich schwer zu unterscheiden ist. Diesmal hat er es selbst der Mehrzahl seiner Bewunderer — außer den Malern — zu toll gemacht, in einem Merkur, den der Berliner Lokalwitz den „fliegenden Buchhändler" (vulgo Kolporteur) getauft hat. Vom Merkur hat er denn wirklich nur die Nacktheit. Einen sogenannten Kaduceus, der mehr wie eine zusammengewickelte Hundepeitsche aussieht, führt er gleich einem Knotenstocke unterm Arm, und in die Kappe, die die Linke hält, zählt er Münzen. Die Körperformen sind von jener Verbeultheit, die — eine outrirte Nachahmung zufälliger Fehler in den Formen des Modells — dem Künstler als das Ideal des Realismus in der Plastik gelten. Wir sprechen ungern in dieser Weise über einen Meister, von dessen hoher Begabung Niemand mehr überzeugt ist als wir; aber wenn man das, was man für Mißhandlung des eigensten Kunstcharakters erkennt, nicht rügen soll, wofür giebt es denn eine Kritik? Der Stümper, der Thorheiten begeht, — sei es aus Unverstand, sei es, um die Aufmerksamkeit zu erregen, — wird nur einem unzurechnungsfähigen Publikum gefährlich werden; der begabte Künstler aber versetzt den Irrthum und die absichtliche Uebertretung mit so viel Verlockendem und Bestechendem, daß nicht bloß ganz Urtheilslose dadurch verwirrt werden, sondern selbst reifere das überraschende Neue für das wesentliche Gute halten, während auch hier vielleicht mehr oder weniger das böse, aber oft nur allzu wahre Wort von dem Guten, das nicht neu, und dem Neuen, das nicht gut ist, seine Geltung behauptet. Wie wenig die Ansicht, daß diese Formengebung eine rühmenswerthe Schöpfung und ein Fortschritt in der Plastik sei, auf rein ästhetischen Erwägungen beruht, kann der sonst befremdliche Umstand zeigen, daß die begeisterten Lobredner von Begas' nach dem neuen Recepte bearbeiteten nackten Frauen an seinem Merkur ziemlich kalt vorübergehen; und doch ist dieser — in der bewußten Manier — mindestens eben so vorzüglich gemacht, wie irgend eine seiner Vorgängerinnen, und z. B. unvergleichlich viel besser, als die vielgerühmte Venus mit dem gestochenen Knaben. Fügen wir übrigens zum Ruhme des gegenwärtigen Werkes noch hinzu, daß der Kopf sprechend und für die Figur entschieden zu fein, beinahe edel, und daß das Ausklingen der gezwungenen Bewegung durch den ganzen Körper vorzüglich beobachtet und trefflich durchgeführt ist.

Eines bedenklichen Fehltritts in's Malerische hinein, nicht zwar in den Formen, wohl aber in der Komposition, hat sich auch Wilhelm Engelhard in Hannover schuldig gemacht. Auf einem antiken Ruhebette liegt Amor schlummernd. Psyche, mit dem linken Fuß auf der Erde (man hatte hier mit ausnehmender Geschicklichkeit diese Seite der Komposition gegen die Wand gesetzt!), mit dem rechten Knie auf das Lager gestützt, leuchtet mit ihrer Lampe dem jungen Gotte in's Gesicht, und, überrascht von seiner Schönheit, läßt sie den Dolch der verwundernd erhobenen und geöffneten Hand entgleiten. Das ganze Arrangement ist natürlich plastisch unmöglich, der scharf betonte und doch gänzlich ausbleibende Lichteffekt involvirt eine zweite Unmöglichkeit, und so bleibt plastisch und anerkennenswerth nur die sorgfältige, aber nicht eben geistreiche Detailarbeit, viel zu wenig für ein Skulpturwerk von solchem Aufwande.

Auch Robert Schweinitz hat sich an demselben Moment begeistert, ist aber so taktvoll gewesen, sich mit der plastisch denkbaren — und berechtigten — Abkürzung zu begnügen: er giebt nur Psyche mit Lampe und Dolch in den Händen, behutsam und — zu sichtbar — ängstlich vorschreitend. So macht sich die Sache in hübscher Gestaltung recht freundlich und anmuthig.

Amor und Psyche, sich umarmend, als drollige dicke Kinder, sind auch von Moriz Schulz in Berlin bearbeitet; viel erheblicher jedoch ist seine weibliche Büste „der Liebestraum" und seine Gruppe „der Raub des Ganymed," allesammt in Marmor ausgeführt. Bei jener, deren wollustschlürfenden Ausdruck wir nicht urgiren wollen, hat er sich in der Form vergriffen. Das ist ihm so weit klar geworden, daß er sich bewogen gefühlt hat, in flüchtigem Relief die vollständige Figur am Fuß einzumeißeln; das ist aber nicht weit genug; er mußte einsehen, daß ein rückwärtsüber ruhender Kopf mit dem Stumpfe eines über dem Scheitel erhobenen Armes kein Büstenmotiv sein kann. Ent-

schiedensten Beifall spenden wir aber seinem Ganymed. Die schönen Formen des vom Adler erfaßten Knaben und die schwungvolle Erhebung in der Gruppe, die in jedem Augenblick sich vom Boden trennen zu wollen schien (während sie doch noch ganz fest und sicher auf demselben fußte, nicht etwa unplastische salti mortali ausführte) hielten selbst neben dem Satyr stand.

Eine kleine Bronzebüste der Psyche auf einer Säule von Karl Silbernagel war kaum etwas anderes als eine leidliche Nippesfigur; als ein tüchtiger und empfindungsvoller Schüler des sinnigen und feinen Hermann Heidel bewies er sich dagegen in einer Statuette der Narciß, zwei Drittel lebensgroß. Auf einem Felsen sitzend schaut er in die Tiefe in das Spiegelbild der Fluth. Die Pose ist anmuthig und natürlich, der selbstvergessen träumerische Ausdruck sehr gelungen; die Formen haben edlen Fluß. Das Ganze ist ein höchst ansprechendes Werk von mehr als gewöhnlicher Bedeutung.

Den Amor allein hatten dargestellt: Johannes Ohse, als kleinen Knaben mit einem überflüssigen Gewandstück, drollig niedlich; Karl Möller, etwas akademisch, aber tüchtig; Ferdinand Hartzer, im Motiv mit dem Satyr übereinstimmend, und neben diesem begreiflicher Weise sehr dürftig. Der Künstler wurde nach diesem zum Theil unverdienten Mißgeschick dadurch rehabilitirt, daß er das beste Produkt der kleinen Genreplastik sein nennen konnte: „Verschmähte Liebe“, ein Knäblein, das einen Hahn in den Arm genommen hat, und, da dieser vor Gewalt schreit und sich sträubt, kläglich und herzlich weint, ein höchst originelles und humorvolles, in seiner Weise höchst erfreuliches Werk.

Hierbei mögen im Vorübergehen gleich einige andere Leistungen der Genre-Plastik eine Stelle finden. Eine lauschende Nymphe in Marmor von Hermann Wittig, eine sehr graziöse Figur, geht hier dem ruhenden Mädchen mit einem Kruge, in halber natürlicher Größe in Marmor, von Wilhelm Wolff, wiewohl auch diese recht hübsch ist, voran. Von dem letzteren Künstler war eine Brunnengruppe in Zinkguß ausgestellt, Hunde, die einen Frosch anbellen; es mangelte aber an Komposition und Wahrheit, die plastische Wirkung war gering. Ganz das Gegentheil gilt von dem fast lebensgroßen Marmorwerke Giovita Lombardi's — aus Brescia, in Rom —, einer Mutterziege mit ihrem Zicklein. Eine staunenswürdige Lebendigkeit und Naturwahrheit gesellt sich hier zu einer glücklichen Komposition und eminenter Technik, so daß diese Arbeit den früheren ähnlichen — besonders in München bekannt gewordenen — des Künstlers ebenbürtig zur Seite tritt. — Sonst waren die Italiener überhaupt nur noch durch einen rauchenden Fischerknaben, Marmor in Lebensgröße, von Francesco Barzaghi in Mailand vertreten, ein Werk, in dem der Ausdruck des Kopfes als dem Vorwurf entsprechend zu loben war, das aber sonst nur zum Schau- und Tummelplatz der bekannten handwerksmäßig virtuosen Marmortechnik diente.

Höher als unter die Genreplastik darf auch die beinahe lebensgroße Marmorstatue von Emil Wolff in Rom, „darstellend“ — nach dem Katalog — „eine junge römische Matrone, welche ihr Ohrgeschmeide abnimmt, um es dem Vaterlande zu widmen, wie solches im II. punischen Kriege Statt hatte,“ nicht klassifizirt werden. Dieser köstliche Vorwurf hat noch ein eben so köstliches Seitenstück in dem diesjährigen Kataloge. Ein Bild einer Berliner Künstlerin stellt nämlich „der Großmutter Gebet für den bei der Rhein-Armee stehenden 7. Grenadier“ und das Pendant dazu „Großvaters Siegestrunk nach der Einnahme von Weißenburg“ dar. (Nota bene! nicht erfunden, sondern buchstäblich wahr!) Wenn dergleichen aber bei einer patriotisch übergeisterten Dame nur Heiterkeit erregt, so ist ein derartiger Mißgriff bei dem Direktor der römischen Accademia di S. Luca unverzeihlich und unverantwortlich, selbst wenn das Werk schon einige Jahre alt ist. Das stumpfnäsige unbedeutende Dämchen, das sich am rechten Ohre zu schaffen macht, ist überdies noch sehr mäßig. Den Meister der Judith von vor zwei Jahren hier wiederzuerkennen ist schier unmöglich.

Zweimal war auch Venus und Amor in lebensgroßer Gruppe vereinigt; eins dieser Werke, von Robert Diez, läßt dem verwundeten Knaben von der göttlichen Mutter die verweinten Augen mit dem Gewande auswischen, ein Motiv, welches gleich der Formengebung einige Stockwerke unter den olympischen Höhen besser zu Hause ist; übrigens eine achtbare Arbeit. — Die andere Gruppe, von Julius Moser, in der Venus dem Knaben den Köcher fortgenommen hat und den Ungeduldigen in liebenswürdigster Weise neckt, ist dagegen in den schönen Formen, dem feinen Kopfe der Göttin, dem treffenden Ausdruck beider Gesichter, der anmuthigen Natürlichkeit der Bewegungen und der



Seraph Abdiel Abadona.

Statue von Emil Steiner.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

glücklichen Gruppirung ein fast vorzüglich zu nennendes Werk. — Anmuthig ist auch ein Relief des Künstlers, Amor mit einer Nymphe scherzend.

Nicht minder spielt Amor in zwei reizenden Relief-Medaillons von Rudolph Siemering eine Rolle. Sie sind ein wenig allegorisch, aber so lebendig, natürlich und verständlich, daß sich von dieser Seite nicht das Mindeste gegen sie einwenden läßt. In dem einen naht Amor mit erhobenen Händen bittend der thronenden Justitia, wie sie die Waage erhoben und das Schwert schon gefaßt hat. Doch umsonst! In dem andern ist das Urtheil bereits vollstreckt, Schwert und Wage ruhen; trauernd lehnt Amor mit dem Köpfchen gegen die Rücklehne des Thrones, und die unbestechliche Gottheit betrachtet ihn mit dem Ausdruck erhabener Milde, indem ihr ein verstohlenes Lächeln über die feierlichen Züge gleitet, als wollte sie sagen: Wie Schade, daß man dem kleinen Schäker so etwas nicht zu Gefallen thun kann! Zu ganz besonderem Lobe gereicht beiden Werken die stilvolle Behandlung, die ernste Haltung und Humor zu vereinigen versteht. — Als eine Art von Pendant zu seiner ebenso reizenden wie wohlgebauten Gruppe einer Nymphe, die den kleinen Bacchus tanzen lehrt, (Ausstellung von 1866) gab er noch einen Faun, der den Bacchusknaben trinken lehrt, weniger graziös als jenes Werk, doch gleichfalls frisch und voll Humor.

Eine gleichfalls allegorische Darstellung von Arnold Selbach nennt sich „Amor beeinflußt die Jugend". Er flüstert nämlich, hinter ihr stehend, einer sehr bedächtigen Jungfrau etwas ins Ohr. Das gesuchte Werk hatte nichts, wodurch es fesseln konnte. — Mehr dem symbolischen Genre gehörte Emil Strecker's „Amor den Herkules imitirend" an. Mit dem Löwenfell angethan und die Keule in der Hand schwingt der derbe Knabe einen Becher. Leider war das Leben der Figur nur äußerlich, es fehlte ihr trotz guter Intention an rechtem Zuge. Aehnlich erhob sich auch seine „Loreley" nicht über das Gewöhnliche. Eine Brunnenfigur in bronzirtem Zinkguß, einen Knaben mit einem Reiher, halten wir für die glücklichste unter den Leistungen des Künstlers. In einem Stufen herabschreitenden Engel, der das Christkind trägt, überwog wesentlich jene glatte Hübschheit, welche derartigen religiösen Kleinigkeiten — klein trotz der Größe — zu eignen pflegt. Es wirkte aber geradezu beängstigend, daß der beschwingte Himmelsbote nicht richtig aufzutreten wagte.

Mit diesem Werke sind wir in das Gebiet der biblischen und kirchlichen Stoffe hinübergetreten, das eine Anzahl sehr verschiedenartiger Werke aufweist. Weitaus das Belangreichste unter ihnen ist dasjenige, welches wir nach des Künstlers eigener Zeichnung im Holzschnitt mittheilen können. Seraph Abdiel Abbadona von Emil Steiner. Die Quelle ist Klopstock's Messias, der hier als Fundgrube plastischer Ideen eine neue, gewiß ungeahnte Qualität bekommt; speciell der zweite Gesang:

> Unten am Throne (Satan's) saß einsiedlerisch, finster und traurig
> Seraph Abdiel Abbadona. Er dachte die Zukunft
> Und den Vergang voll Seelenangst. Vor seinem Gesichte,
> Das in trauerndes Dunkel, in schreckliches, Schwermuth hüllte,
> Sah er Qualen gehäuft auf Qualen zur Ewigkeit eingehn.

Die Aufgabe ist schwierig genug: ein Engel des Lichts, vom Geiste der Finsterniß zum Abfall verführt und dadurch gewissermaßen degenerirt, von gewaltigen Gewissensqualen zerrissen und von Heimweh nach den höheren Sphären verzehrt. Für die einfache Form fällt da wenig ab, das psychologische Moment scheint fast über die Gränzen der plastischen Kunst hinauszugehen. Aber da zeigt sich der Segen wirklicher Inspiration: der Künstler hat nicht einen möglichst neuen Gegenstand zum Werke gesucht; sondern ein zufällig gefundener Stoff hat ihn zur Gestaltung gedrängt. So ist das Werk aus der Idee heraus geboren, und — man darf dreist sagen — überall das Rechte getroffen. Der ursprüngliche Adel der Seele und die reumüthige Zerknirschung, die Verwilderung seiner Natur durch das Böse und die hoffnungslose Gebrochenheit spricht sich vernehmlich und maßvoll aus. Die auf dem Schenkel gekreuzten Arme mit den im Ausdruck einander entgegengesetzten und ergänzenden Händen sind ein ebenso originelles wie wirkungsvolles und sinnreiches Motiv. Die Haltung des Oberkörpers und der Gesichtsausdruck, namentlich Mund und Blick, gehen damit trefflich zusammen. Das düstere Flügelpaar und die einfache, doch nichts weniger als ärmliche oder akademische Gewandung vollenden die Wirkung. Wesentlich ist auch jene glückliche Mitte zwischen geläuterten Ideal-

formen und bloßem derbem Naturalismus in den nackten Theilen, vornehmlich in den Armen. Es ist eine That, eine solche Gestalt für die Plastik erobert zu haben, zumal wenn ein solches Werk — das ist wohl das Staunenswürdigste — die erste größere selbständige Arbeit eines noch sehr jungen Mannes ist. Mit Rücksicht darauf können wir dem Künstler nur doppelt gratuliren, freilich nicht ohne die ernste Mahnung hinzuzufügen, daß er sich durch den bedeutenden Erfolg seines Erstlingswerkes nicht sicher und unbedacht machen lassen möge. Nur Beharrung führt zum Ziele. — Drei Randzeichnungen desselben Künstlers zu Poesien aus dem Griechischen athmeten einen recht frischen Geist und poetischen Duft.

Steiner, ein Schüler der Akademie, hat seine Studien im Atelier von Karl Möller zum Abschluß gebracht, eben so der schon etwas ältere Louis Brodwolf. Dieser hat sich bis zu einem überlebensgroßen predigenden Christus verstiegen, ein gewaltiges Unternehmen, bei dem es schon ehrenvoll ist, nicht umzuwerfen. Die kirchlichen Autoritäten möchten mit Brodwolf's Heilande nicht wohl einverstanden sein. Er hat nichts Ueberschwängliches, nichts Uebernatürliches. Mit lebhaft rednerischer Gebärde scheint er das bedeutende Wort seines Mundes bekräftigend zu begleiten. Es ist der strenge und große Lehrer in würdevoll imponirender Erscheinung, der uns entgegentritt, aber auch nicht ohne einen Anflug von doktrinärem Wesen. Einige Partien der im Ganzen gut und groß geworfenen Gewandung fielen durch kleinliche, knitterige Falten heraus.

Unter zwei alttestamentlichen Stoffen trat besonders der eine sehr geräuschvoll auf: Deborah, kolossale Marmorfigur, von Karl Steinhäuser in Rom. Der Künstler hat die unglückliche Idee gehabt, für die altjüdische Heldin das Untertheil einer altgriechischen Heroine zu entlehnen: bis zu den Weichen hinauf ist sie das getreue — nur wenig schwungvolle — Konterfei der fliehenden Niobide aus dem Braccio nuovo des Vatican. Man ahnt, daß dazu kein Oberkörper passen kann, der fähig wäre, in eine völlig disparate Welt und Anschauung zu versetzen. In der That ist denn auch die Figur kein Ganzes, und der Oberkörper und Kopf steht selbst der mäßigen Kopie der antiken unteren Theile sehr weit nach.

Höchst originell dagegen behandelt der Würtemberger Joseph Kopf in Rom Joseph und Potiphars Weib. Es muß gewiß auffallend erscheinen, daß der Künstler beide Personen nackt darstellt (man denke, von allem Anderen abgesehen, an die verhängnißvolle Rolle des Mantels!). Diese kleine Marmorgruppe aber ist eine wahre Perle an Komposition, Energie der Bewegungen, Schönheit der Formen und Gluth des Empfindungsausdrucks. Sie würde sich selbst neben manchem antiken Symplegma recht pikant und werthvoll ausnehmen.

Doch in welche Gedankensphäre führt uns diese „religiöse" Kunst! Da lobt man sich als Rettung vor dem sündigen und „nackten" Fleisch die vorschriftsmäßige Heiligkeit eines Johannes Janda! Er giebt in lebensgroßer Gruppe die heilige Genovefa mit ihrem Kinde und der Hirschkuh. Hier ist zwar auch wegen der Gersonlosigkeit der Wildniß nicht alles „nackte Fleisch" pflichtschuldigst verhüllt, aber die Heiligkeit ist so offenbar und hölzern, daß von „Sündigkeit" wenigstens keine Rede zu sein braucht. Uebrigens wie immer recht glatt, sauber und korrekt. — Außer einigen zum Theil guten Portraitbildern stellt Janda noch die knieende Kolossalstatue des Bischofs Arnesius von Pardubitz, ersten Erzbischofs von Prag (für Glatz in Marmor ausgeführt) aus. Die Details des Ornates sind höchst fleißig; der Kopf ist äußerst glücklich in dem — gewiß unbeabsichtigten — Ausdruck pfäffisch scheinheiliger Verzückung.

Sehen wir uns auf dem hiermit betretenen Gebiete der Monumental- und Porträtplastik nach einem Führer um und versuchen wir als solchen die officielle Anerkennung zu benutzen, so werden wir zunächst zu einer nichts weniger als unzweifelhaften Spitze geführt, zu des Dresdeners Robert Henze kolossaler Anna, Kurfürstin von Sachsen, † 1585, im Bronzeguß bei der Annenkirche in Dresden aufgestellt. Gleich dem Herold Karl Keil's, der vor einigen Jahren die Medaille davontrug, ja mehr als bei diesem besteht der ganze Werth der Arbeit in der peinlichen Ausführlichkeit, mit der die Details des Kostums behandelt sind, während der geistige Ausdruck und Werth gleich Null, der Gesammteindruck des Werkes z. B. selbst mit dem des erwähnten Herolds nicht zu vergleichen ist.

Der wahre Schwerpunkt dieser Abtheilung der Ausstellung, die übrigens namentlich an vortrefflichen Büsten reich war, lag wohl in einem Werke des oben zum Vergleich herangezogenen Künst-



lers, Karl Keil's aus Wiesbaden. Ihm war es 1869 verstattet, in Ems unter sehr günstigen Bedingungen die Büste König Wilhelm's nach dem Leben zu modelliren. Das Ergebniß steht jetzt in Marmorausführung vor uns. Die Büste verdient, einfach als Kunstwerk betrachtet, jegliches Lob, sie ist lebenvoll, mit Geist aufgefaßt und vorzüglich gearbeitet. Damit verbindet sie aber den großen Vorzug einer fast wunderbaren Aehnlichkeit und Treue. Gewisse sehr charakteristische Züge in dem Gesichte des jetzigen Kaisers sind kaum in irgend einem Porträt des Monarchen so entschieden fest gehalten wie hier; auch Drake, in seinem Reiterstandbilde, hat den Kopf etwas monumentalisirt. Es sind dies aber nicht etwa kleinliche und störende Nebenformen, sondern wichtige, vom wahren Bilde der Persönlichkeit nicht zu trennende Grundzüge. Es trifft sich schön, daß gerade jetzt der Nation ein solches Bildniß ihres Neugestalters dargeboten wird. (Abgüsse sind nämlich vom Künstler hier in Berlin zu beziehen.)

Die übrigen Vertreter des Bildnißfaches in der Plastik dürfen uns nicht mehr lange in Anspruch nehmen. Wir erwähnen: eine nobel gemachte Marmorbüste der schönen Gräfin Hedwig Sanerma, geb. Gräfin Schaffgotsch, von Karl Kern; zwei außerordentlich schön gearbeitete männliche Büsten von Karl Möller; zwei recht gute Büsten von Paul Otto; die höchst charakteristische und gediegen behandelte Büste des verstorbenen Präsidenten Lette von Alexander Tondeur; ein sehr flottes naturalistisches Kinderporträt von Eduard Lürssen (auch in einem weiblichen Bildniß in Relief vorzüglich); die eleganten Marmorreliefporträts von Melchior zur Strassen und von Louis Sußmann-Hellborn (letztere in bemerkenswerthen emaillirten Bronzeumrahmungen); die Büste Ernst Brachvogel's von Julius Franz und die den ungünstigen Gegenstand mit Ehren bewältigende Fritz Reuter's von Bernhard Afinger. Letzterer hatte noch eine reizende weibliche Büste von vollendeter Feinheit der Modellirung, wie glänzende Haut zart, ausgestellt. — Einen sehr ansprechenden Versuch mit modernem Damenkostüm — natürlich nur sehr „moderirt verwüsteter" Natur — hat der talentvolle Erdmann Encke gemacht, der auch die Marmorausführung seines graziösen Mädchens mit der Taube vorführte.

Fritz Schaper erwies sich wiederum als ein trefflicher Künstler von Ernst und monumentaler Strenge in dem Hilfsmodell zu einem Kriegerdenkmal als Erinnerung an 1866 für die Stadt Halle. Wir sahen von demselben eine Borussia und zwei Löwen, einen zum Tode verwundeten und einen sich mit Macht erhebenden; würdige, charaktervolle Schöpfungen. Auch hatte er ein ziemlich großes Hochrelief ausgestellt, die Grazien als Walterinnen im Hause. Leider war die Komposition etwas zu gedrängt und das Motiv der Armbewegung bei der einen Grazie nicht glücklich, weil zu malerisch mit Rücksicht auf Vertiefung in die Pläne gedacht. Sonst zeugte die Arbeit von Poesie und Geschmack.

Von der großen sitzenden Statue des Cornelius von Alexander Calandrelli zu reden giebt sich noch andere Gelegenheit. Aufmerksamkeit erheischt jedoch hier eine in seltenem Grade sowohl unter dem Gesichtspunkte der Aehnlichkeit wie unter dem des geistigen Ausdrucks befriedigende Beethovenstatuette von Robert Meyerheim, einem zum ersten Mal hier aufgetretenen Künstler, der nicht zu der bekannten und ausgebreiteten Malerfamilie gehört.

Endlich ist hier auch noch von einem büstenähnlichen Ungethüm zu berichten, welches den Namen des Pietro Calvi in Mailand führt, oben von uns aber bei Gelegenheit der anderen Italiener ignorirt worden ist, weil es nach seiner Fabrikationsmethode als kunstindustrieller Artikel mit viel triftigerem Grunde für französisch angesehen, als nach dem Urheber seines sehr gleichgültigen Modells den Italienern in die Schuhe geschoben wird. Es ist ein Othello, mehr Halbfigur als Büste, insofern die Arme vollständig daran sind. Das aus dunkel geätzter Bronze bestehende Mohrengesicht blickt aus der Umhüllung eines gestreift gearbeiteten weißmarmornen Burnus heraus mit ingrimmigem Ausdruck und Thränen in den Augen auf ein Taschentuch in seiner Hand, wo sich der Kontrast der Materialien wiederholt. Daß eine solche Scene bei Shakespeare nicht vorkommt, können wir hingehen lassen; aber diese cäsaristische Brutalität der plumpen materiellen Wirkung, welche das neue französische Kaiserreich aus innerer Geistesverwandtschaft dem alten römischen nacherfunden hat, ist eine Beleidigung für den guten Geschmack. Für die Wissenden ist es unnöthig hinzuzufügen, daß die vielbewunderte und stellenweise höchst naiv unbegreiflich gefundene Technik pariser Fabrikarbeit, und der Calvi'sche Othello im Dutzend eben so gut wie im Einzelnen zu haben ist. Bedauerlicher Weise



haben sich viele unserer Maler — selbst die Berufeneren — durch das Werk höchlich imponiren lassen, zum deutlichen Beweise, daß sie zwar verstehen, wofür sie sich interessiren, aber sich für das nicht interessiren, was sie verstehen sollten.

Als Anhang sei hier schließlich noch von einigen kunstgewerblichen Arbeiten die Rede, mit welchen uns das Berliner Atelier für Goldschmiedearbeiten von Sy und Wagner bekannt machte. Das eine davon war, in Silber getrieben, die Begrüßung des Königs Wilhelm und des Kronprinzen nach der Schlacht von Königgrätz auf einem reichen Postament. Unter allen bis jetzt bekannt gewordenen Darstellungen jenes Momentes ist dieses die gefühlteste und die künstlerisch abgewogenste. Die Gruppe ist nebst den allegorischen Reliefs an dem von Albert Wagner entworfenen Postamente von Melchior zur Straffen modellirt. Die Figuren des Infanteristen mit Moltke's und des Kavalleristen mit Bismarck's Zügen am letzteren sind nach Modellen von Alexander Calandrelli gearbeitet. — Das zweite ist ein schwungvoll von dem verstorbenen Bernhard Kolscher komponirter Tafelaufsatz mit Pokal, zu welchem Rudolph Siemering die zahlreichen und sehr schönen figuralischen Modelle, namentlich den fast en ronde bosse herausgearbeiteten Fries mit einem Bacchuszuge, unter dem Pokale selbst, geliefert hat. Die herrlichen Renaissanceornamente sind von H. Zacharias modellirt. — Das dritte endlich ist, nach A. Wagner's Plan, eine Vase mit Untersatz, Jubiläumsgabe. Hieran befinden sich wieder zahlreiche Figuren von Siemering und vortreffliche kleine Geniengruppen von Calandrelli. Außerdem ist das Werk auf verschiedenen Flächen mit landschaftlichen und architektonischen Ansichten auf Silbergrund in Gold à trois couleurs verziert, die von C. Franz, dem Urheber der meisterhaften Ciselirungen an diesen sämmtlichen Arbeiten, herrühren und in der malerisch wirkungsvollen Verwendung der wenigen, noch dazu nicht zu brechenden und zu mischenden Farbentöne wahrhaft Erstaunliches — und scheinbar mühelos — leisten.

Die Akademie der „Künste“ soll anfänglich Bedenken getragen haben, solche Schöpfungen, an denen Männer wie die genannten mit Aufbietung ihrer besten und bekanntlich sehr bedeutenden Kräfte gearbeitet, den Eintritt in die Räume der akademischen Ausstellung zu gestatten. Mit solchem Erfolge — wir wollten sagen gegen solchen Zopf — quält sich hier im vierten Jahre ein „Deutsches Gewerbe-Museum“ zur Förderung der Kunstindustrie!

Doch wir wollen mit solchen Wolken, die der nächste gesunde Windstoß zerstäubt, nicht den letzten Blick trüben, den wir auf die Berliner akademische Ausstellung des großen Kriegsjahres werfen, und der im Großen und Ganzen gewiß Veranlassung hat, ein heiterer und befriedigter zu sein. B. M.



Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Zur Geschichte der Kasseler Galerie.

Mit Abbildungen.



Porträt der Elspet Niklas Tuchern von Dürer.

Es dürfte sich wohl kein zweites Beispiel dafür finden, daß über den Erwerb einer Sammlung von solcher Bedeutung, wie die Kasseler Galerie, eigentliche urkundliche, zusammenhängende Nachrichten nicht mehr vorhanden sind. Wenigstens ist jede Forschung nach ihnen bis jetzt vergeblich gewesen, und man ist darum in dieser Beziehung nur auf mündliche Tradition oder zerstreute Notizen in einigen schriftstellerischen Werken angewiesen. Der Verfasser gegenwärtiger Aufklärungen hat in seiner Jugend Künstlern in Kassel nahe gestanden, die wohl als ein Stück lebendiger Tradition angesehen werden konnten, da ihr Gedächtniß bis an die Entstehung der Galerie selbst reichte und die ihm daher schätzenswerthe Mittheilungen über den Gegenstand zu machen vermochten. Darauf bezüglichen schriftstellerischen Notizen ist er in dem älteren französischen Künstlerlexikon von J. B. Descamps (La vie des peintres flamands, allemands et hollandois, Paris 1753) begegnet und in der schönen Selbstbiographie, betitelt: „Aus meinem Leben", von J. H. Wilhelm Tischbein, dem römischen Freunde Göthe's.

Das Erstere führt bei einzelnen holländischen und flamändischen Meistern vorzügliche Stücke ihrer Hand an, die sich im Kabinet des Prinzen Wilhelm von Hessen befinden, und sagt gelegentlich der Lebens- und Kunstnachricht über Philipp van Dyck*), daß derselbe von

*) Dieser Philipp van Dyck war geboren zu Amsterdam 1680 und starb 1752. Er genoß eines guten Rufes als Porträtmaler. Die Holländer betrachten ihn als ihren letzten, großen Meister. Die Kasseler Galerie besitzt eine büßende Magdalena von ihm, die aber gar häßlich und verschwommen in der Behandlung ist. Von wirklicher Bedeutung ist dagegen ein Bild im Bellevueschlosse in mittelgroßem Genreformat, welches er bei seinem Aufenthalt in Kassel, wohin er seinen Protektor, den Prinzen von Hessen, begleitet, malte und welches dessen Vater, Landgraf Karl, umgeben von seiner ganzen Familie, darstellt. Die Gruppirung ist zwar überladen und konfus, aber in der Malerei selbst zeigt sich in der That eine glückliche Reminiscenz der älteren holländischen Kabinetsmalerei. Köpfe und Händchen sind ungemein delikat behandelt. (Waagen, der einige Bilder von ihm in England gesehen, gesteht ihm ähnliche Vorzüge zu). Der Künstler

diesem Prinzen den Auftrag erhalten habe, ihm ein Kabinet zu bilden, wie er es schon für andere Liebhaber gethan, wobei er ihm in Wahl und Preisbestimmung völlig freie Hand gelassen. Das war also in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, als dieser hessische Fürst in den Diensten der Generalstaaten als Gouverneur von Friesland stand. Daß diese Sammlung kurz nach 1730 nach Kassel gekommen, ist deswegen anzunehmen, weil zu dieser Zeit der Vater ihres Eigenthümers, Landgraf Karl, der Erbauer des Riesenschlosses zu Wilhelmshöhe, des Orangerieschlosses und des Marmorbades zu Kassel, gestorben und er Namens seines älteren Bruders Friedrich, der als Gemahl der Schwester Karl's XII. den schwedischen Thron bestiegen hatte, die Statthalterschaft in Hessen übernahm. Hier wurde sie in den Räumen des alten Landgrafenschlosses untergebracht. J. H. Wilh. Tischbein erwähnt ihrer bei seinen Erinnerungen aus dem Jahre 1773 als „einer Sammlung von „holländischen Künstlern; meistentheils kleine Bilder, aber lauter ausgesuchte Meisterstücke, „welche Landgraf Wilhelm VIII., ein großer Kenner, als Gouverneur in Holland gekauft“ und setzt hinzu: „Damals konnte man in Holland noch leicht Bilder erwerben und erhielt „sie häufig von der Wand, wo der Maler sie selbst hingehängt hatte“.

Dieser fürstliche Kunstliebhaber begnügte sich aber nicht mit den während seines holländischen Aufenthaltes gemachten Erwerbungen, sondern war, nachdem ihm durch seinen förmlichen Regierungsantritt in Folge des Todes seines königlichen Bruders in Schweden noch reichlichere Mittel zu Gebote standen, eifrigst darauf bedacht, sein Kabinet zu einer großartigen Galerie zu erweitern. Er besoldete in Holland einen eigenen Agenten, der jede Gelegenheit zu guten Ankäufen auszuspähen hatte. Derselbe muß neben großer Kenntniß auch mit einem hohen Grade von Entschlossenheit begabt gewesen sein, wie aus folgender Anekdote hervorgeht. Als er einst den Ankauf dreier größerer Deckengemälde von van der Werff einzuleiten suchte, fand es sich, daß dieselben gemäß einer testamentarischen Bestimmung nicht anders als mit dem Hause selbst veräußert werden durften. Er ließ sich aber dadurch nicht abschrecken und erstand, weil jede Verzögerung nachtheilig sein konnte, ohne erst vorher in Kassel anzufragen, das Haus sammt den Bildern, verkaufte sodann das erstere für den Gesammtpreis und hatte somit die Genugthuung, die letzteren für seinen Vollmachtgeber ohne jeden Aufwand von Kosten erworben zu haben. Es sind dieses die nämlichen Bilder, welche noch jetzt die Decke des Hauptsaales der Kasseler Galerie schmücken und jedenfalls zu den besten Werken des Meisters gehören.

Vorzügliche Stücke sind auch in Hamburg für den Landgrafen erworben, vielleicht theilweise durch ihn selbst, denn er hatte sich während der Dauer des siebenjährigen Kriegs zu verschiedenen Malen dorthin zurückgezogen. Ueber die hier gemachten Erwerbungen haben wir die ersten und einzigen Spuren in den Tischbein'schen Aufzeichnungen, welche von des jungen Künstlers Aufenthalt in Hamburg (1765—1771) handeln, gefunden. Es wird da gesagt: „Hamburg war von jeher ein Ort, wo beständiger Wechsel und Verkehr von Gemälden getrieben war und viele Liebhaber der Kunst sich fanden, doch hatte es deren „früherhin noch mehr gegeben. Zu der Zeit, als die Reformirten aus Brabant auswanderten,

hatte die Erlaubniß, seine eigene Person in diesem fürstlichen Familienkreise anzubringen, und zwar in der Attitüde, wie er das von ihm gefertigte Bild des Landgrafen dem Hofe vorstellt, wodurch er zugleich den Vortheil gewann, den vielen Figuren einen einheitlichen Mittelpunkt zu geben. Seine Porträts in natürlicher Größe sind von noch größerer Meisterschaft. Als anerkanntester Kenner der niederländischen Schulen ist er in Holland vielfach mit der Formirung ausgewählter Sammlungen beauftragt worden, so von den Herrn Dieshoek, Fayel, van Schuylenburg und dem Grafen Wassenaer. Der Prinz Wilhelm von Hessen, „qui formait pour lors sa magnifique collection“, glaubte ebenfalls für seine Liebhaberei keine bessere Leitung und Unterstützung in Anspruch nehmen zu können. Daß dieses Vertrauen mit dem glücklichsten Erfolg belohnt worden, beweist die Kasseler Galerie.

„brachten sie herrliche Schätze der größten niederländischen Meister dorthin. Die Familien, „welche Kunstsinn und Kenntniß der Malerei besaßen, starben allmälig aus, und die Ge-„mälde blieben da; aber mit den ehemaligen Besitzern war auch die Liebe zu den Gemälden „großentheils abgestorben. Die Veränderungen in den Familien machten, daß die Bilder „hin und wieder wie unnützes Geräth auf den Boden gestellt, wohl gar an Trödler ver-„kauft wurden. So sagte mir ein alter Gemäldehändler, daß er in seiner Jugend die „schönsten Bilder von Rembrandt, Rubens und van Dyck bei den Trödlern gekauft habe. „Familienporträts von den besten Meistern waren damals nach Hamburg gekommen, von „da aber durch Bilderhändler in andere Städte und Länder geschickt. So kam ein großer „Theil der schönsten Gemälde in die Braunschweigische und Kassel'sche Galerie. Noch „vor zehn Jahren weinte ein junger Reisender aus einer der angesehensten Familien Bra-„bants Freudenthränen vor einem Bilde von van Dyck, das seine Urgroßeltern vorstellte. „Sein Großvater war noch als Kind auf dem Bilde; es hing in der Kasselschen Galerie". Dieses eingeflochtene rührende Geschichtchen bezieht sich ohne allen Zweifel auf das Familien-bild des Amsterdamer Bürgermeisters van Leers mit Frau und Sohn, und Tischbein wird es von seinem Bruder, dem damaligen Galerieinspektor in Kassel, gehört haben. Es ist zu bedauern, daß der liebenswürdige Selbstbiograph nichts weiter von der Entstehungsgeschichte unserer Sammlung mitgetheilt hat, wozu er jedenfalls im Stande gewesen wäre, denn von seinem eigenen Bruder und noch mehr von seinem Onkel, dem berühmteren Träger desselben Namens, mußte er alles darauf Bezügliche erfahren haben, da Beide der Uebersiedelung der Sammlung nach Kassel nahe genug standen und alle spätere Erwerbungen zu ihrer Zeit stattfanden. Leider beschränkt sich aber seine Auskunft nur auf Bestätigung der Descamp'schen Angaben über den Ankauf in Holland und auf die Andeutung, daß viele der besten Bilder von Hamburg nach Kassel gekommen. Bei dem gänzlichen Mangel reichhaltigerer und zu-verlässiger Quellen müssen wir aber ihm auch für dieses Wenige dankbar sein.

Wo liegt denn aber das Hinderniß für genügende Auskunft, und giebt es keine Akten bei der Hofverwaltung, die bis auf die Zeiten des Ankaufs sich erstrecken? Wir können da-rauf nur antworten, daß die Beamten dieser Verwaltung schon selbst vergebens nach darauf bezüglichen Rechnungen oder Quittungen gesucht haben. Haben solche existirt, so muß man sie nur in dem fürstlichen Familienarchiv von Wilhelmshöhe vermuthen. Das ist aber dem Kurfürsten ausgeliefert worden und wird nun wohl in Zukunft noch unzugänglicher bleiben als bisher. Gänzlich unaufgeklärt erscheint es auch, wie es nur möglich gewesen ist, in ver-hältnißmäßig so kurzer Zeit — etwa in einem Zeitraum von dreißig Jahren — eine so reichhaltige und in Betreff der niederländischen Schulen so vollständige Sammlung zu Stande zu bringen. Abgesehen von den sonstigen Schwierigkeiten, ja von der gänzlichen Unmöglich-keit, jetzt noch im Privatbesitze befindliche, ähnliche Schätze aufzutreiben, dürften auch, wenn man die heutigen Preise zum Maßstab nimmt, die dazu nöthigen pekuniären Mittel nirgends flüssig zu machen sein. Vor sechszig Jahren ging noch die Tradition dahin, daß der Haupt-stock der Galerie für 200,000 Thaler angekauft sei, und darunter Bilder wie der berühmteste Potter und in seiner Art einzige Teniers, beide dermalen in der Ermitage zu St. Peters-burg, von denen jedes für sich allein nach dem heutigen Werthe jenen Betrag vollständig decken würde.

Ueber den Erwerb aus den italienischen Schulen herrscht, obgleich derselbe aus einer spätern Periode datirt, ein noch tieferes Dunkel. Wahrscheinlich ist das Meiste gelegentlich einer Reise des Landgrafen Friedrich II., Sohnes des ersten Stifters der Galerie, in Italien zu-sammengelesen worden und zwar ohne besonders wählerischen Geschmack und ohne alle kunst-historische Methode. Nur von Tizian und Paul Veronese begegnet man hier mustergültigen

Stücken. Auch soll die spurlos verschwundene Carità von Lionardo da Vinci ein bewunderungswürdiges Bild des großen Meisters gewesen sein, wie Rumohr versichert. Es ist uns nur einmal eine Kopie davon zu Gesicht gekommen, welche trotz ihrer Schwächlichkeit dieses Urtheil bestätigt. Der ältere Katalog führt auch zwei Bilder von Raffael auf, von denen aber jetzt nur noch das kleinere, eine heilige Familie in freier Landschaft, aus seiner ersten florentiner Periode vorhanden ist. Zwar wird die Echtheit desselben vielfach bezweifelt, was seinen Grund darin findet, daß es durch ein besonderes Mißgeschick in der neueren Zeit sehr beschädigt worden ist, wodurch weitgreifende Retouchen nöthig geworden sind. Die unberührten Stellen sprechen indeß überall für seine Originalität. Rechnet man Rosa di Tivoli zu den Italienern, so hat die italienische Abtheilung seine vorzüglichsten Stücke aufzuweisen, was sich dadurch erklärt, daß er dieselben für seinen Protektor, den Landgrafen Karl, Vater Wilhelm VIII., der ihn auf seine Kosten nach Italien geschickt, gemalt hatte. Für die Geschichte der Galerie sind sie um deswillen besonders interessant, weil sie in einem gewissen Sinne, da sie schon vor den holländischen Ankäufen in Kassel waren, den ersten Anfang zu derselben bilden.

Zu dieser Geschichte gehören auch nothwendigerweise einige Andeutungen darüber, wie es gekommen, daß man eine so große Anzahl der anerkanntesten Meisterwerke in so enge und unzweckmäßig beleuchtete Räumlichkeiten zusammengebrängt hat. Ein so beklagenswerther Mißstand hat in früherer Zeit nicht stattgefunden. Die ganze Sammlung war in den Tagen ihrer größern Vollständigkeit und ihres größern Glanzes in verschiedene fürstliche Häuser vertheilt. Das im Jahr 1783 herausgegebene „Verzeichniß der hochfürstlich-hessischen Gemälde-Sammlung in Kassel" zerfällt in folgende Hauptabtheilungen: A. die Galerie, B. das herrschaftliche Palais, C. das Akademie-Haus und D. das Residenzschloß. Unter Galerie ist der jetzige Hauptsaal zu verstehen. Derselbe war aber damals länger und weit höher. Er bildete den zuerst fertig gewordenen Flügel eines nach einem großartigen Plane in Ausführung begriffenen Galeriegebäudes und erhielt sein Licht von über Stockwerkhöhe angebrachten Seitenfenstern. Wir haben aus dem Munde von Rumohr und Overbeck vernommen, daß sie niemals eine vortrefflichere Beleuchtung gesehen. Sie habe den Beschauer beim Eintritt in den Saal in eine wahrhaft feierliche Stimmung versetzt und dabei wären alle Bilder zu der ihrer Güte entsprechenden Geltung gekommen. (Man ist also in der Lösung der wichtigen Beleuchtungsfrage damals glücklicher als heute gewesen). Der beabsichtigte Weiterbau kam durch den siebenjährigen Krieg in Stockung und der schon ausgeführte Theil wurde in den Blüthetagen der „plaisanterie d'un royaume de Westfalie", wie Napoleon selbst später diese seine eigene Schöpfung nannte, auf barbarische Weise umgestaltet. König Jerome ließ nämlich, nachdem er durch den Brand des alten Residenzschlosses aus diesem vertrieben worden war und das Bellevue-Schloß bezogen hatte, die Räume der Bildergalerie mit dem letzteren verbinden. Der große Saal wurde in zwei Theile sowohl der Länge nach als nach Oben geschieden, das Oberlicht durch einen weit niedrigeren Plafond abgesperrt und durch Brechen neuer Fenster in die nördliche Seite ersetzt. Doch mag zur Entschuldigung dieser Barbarei gesagt sein, daß gerade die Bilder dieses Saales schon sämmtlich nach Paris gewandert waren. Vorher zählte man hier 107 Nummern, darunter die räumlich größten Bilder der niederländischen Schule.

Das daranstoßende „herrschaftliche Palais" erhielt in acht verschiedenen, nach ihrer Farbe benannten Zimmern 144 Bilder. In den Sälen des an dieses Palais grenzenden „Akademie-Hauses" waren 227 Bilder untergebracht und in seinem rez-de-chaussée 109, während das „Residenz-Schloß" mit 243 gefüllt war. Die ganze Sammlung umfaßte demnach 721 Stücke. Es gab aber auch noch einen besondern Vorrath, denn der an-

gezogene ältere Katalog bringt am Schlusse die Notiz: „Außer den specifizirten Gemälden „befinden sich im Hochfürstlichen Schlosse noch viele Portraits meist vornehmer Personen „und von berühmten Meistern. Auch verdient hier angemerkt zu werden, daß in dem „Akademie-Hause noch ein Nachtrag von verschiedenen großen Gemälden kann zu Stande „gebracht werden, sobald man sie gehörig wird placiren können."

Dem künstlerischen Studium waren anfänglich nur die Schätze des großen Galeriesaales dargeboten. Die in den beiden Schlössern befindlichen wurden als eine Privatsammlung ihres Stifters betrachtet, dem sie nach der Versicherung eines seiner Zeitgenossen als einsichtsvollen Kenner stets „anständige" Erholung geworden. Erst sein Sohn und Nachfolger Landgraf Friedrich II. machte die ganze Sammlung zu einer gemeinnützigen Anstalt, indem er sie ohne alle Beschränkung dem Publikum öffnete und noch außerdem der von ihm gestifteten Kunstakademie einen ansehnlichen Theil zum täglichen Gebrauch überwies. So kam es denn, daß von nun an die Kasseler Galerie ein Wallfahrtsziel für Kenner und Künstler, selbst aus den fernsten Ländern wurde.

Der diesem Fürsten folgende Landesherr Wilhelm IX. — später als Kurfürst dieses Namens der Erste — dessen Kunstsinn nur auf monumentale, bauliche Werke gerichtet war, hat für die Bereicherung der Galerie nichts gethan, aber auch keinerlei Einschränkung in ihrer Benutzung eingeführt. Diese liberalen Zugeständnisse fanden erst 1806 ihr Ende, wo Hessen als französische Eroberung in Beschlag und nach dem bald darauf folgenden bösen Geschick der Galerie gegenstandslos geworden waren.

Kurz nach der Katastrophe von Jena kam der berühmte Kunstgelehrte Dénon, General-Direktor der Künste in Frankreich, nach Kassel, um auch hier nach der schon lange geübten Manier das Beste für das Louvre-Museum auszusuchen. Beim Anblick solcher Schätze sagte er zu dem in tiefster Betrübniß neben ihm stehenden hessischen Galerieinspektor: „Ich habe schon in vielen Museen und Galerieen das Schönste für uns ausgewählt, aber noch nie ist mir die Wahl so schwer als hier gefallen, „car tous sont des perles et des bijoux." In dieser Verlegenheit entschloß er sich, Alles bis auf einen minder werthvollen Bruchtheil mitzunehmen. Dieser Bruchtheil bestand aus einer Anzahl von Bildern, die er von der der Kunstakademie überwiesenen Sammlung zurückließ, wobei es unentschieden blieb, ob das Zurücklassen eines so kärglichen Theils aus Rücksicht gegen das Kunstlehrinstitut oder gegen den für den neu zu errichtenden Thron schon in Aussicht genommenen jüngsten Bruder des französischen Kaisers geschah. Was Dénon mitgenommen, wurde, mit Ausnahme von einigen 40 Bildern, von denen später die Rede sein wird, der Louvre-Sammlung einverleibt. Dort figurirte es unter dem Ausgezeichnetsten und mehrere Stücke davon haben in guten Nachbildungen des Grabstichels Aufnahme in dem großen Prachtwerke: „Le grand Musée Napoléon" gefunden.

Hier muß noch erwähnt werden, daß einem so enormen Verlust vorgebeugt worden wäre, wenn vor dem Einzug der Franzosen man sich über die zur Rettung nöthigen Transportkosten hätte einigen können. Der größere Theil der Bilder — und natürlich die allerkostbarsten — stand schon wohlverpackt zur Absendung in ein neutrales Land bereit; es verstrich aber der günstige Augenblick über dem Feilschen mit den Fuhrleuten, die sich dem Wagniß unterziehen wollten. Daneben ist auch noch zu beklagen, daß schon vor der Ankunft Dénon's manches Werthvolle aus dem Residenzschlosse, welches der einstweilige Landesgouverneur General Lagrange mit seinem Stabe bewohnte, abhanden gekommen war. Noch vor wenigen Jahren wurde von einem Neffen dieses längst verstorbenen Generals in Kassel angefragt, ob sich nicht Jemand einer kleinen heiligen Familie von Raffael erinnere, welche sich im Residenzschlosse befunden und vom ersten Kaiser seinem Onkel ge-

schenkt sei. Es sollte durch die Antwort die Identität des Bildes nachgewiesen werden. Mit der behaupteten „Schenkung" mag es eine eigenthümliche Bewandtniß haben, wie es denn auch auffällig ist, daß erst nach so vielen Jahren dieser Raffael wieder auftaucht.

Von dem Zurückgebliebenen ist auch ein Theil, bestehend aus Bildern guter Meister, die allzustark beschädigt waren, oder die minder geachtete Namen führten, damals zu öffentlicher Versteigerung gekommen, an welcher sich aber kein hessischer Patriot betheiligen wollte. Das Meiste wurde nach der Rückkehr des Kurfürsten wieder herausgegeben. Da aber von einer Entschädigung der Käufer keine Rede war, so ist Manches vorenthalten geblieben oder nach auswärts gekommen. Jetzt wird daraus kein Hehl mehr gemacht und wir kennen hier im ungestörten Privatbesitz ein im alten Katalog namentlich aufgeführtes kleines, etwas hart beschädigtes mythologisches Bild von Rubens.

Während der siebenjährigen französischen Herrschaft besaß also Kassel trotz des Pompes seines neuen königlichen Hofes keine eigentliche Bildergalerie mehr. Erst das Jahr 1815 konnte ihm dieselbe wieder zurückgeben.

Bekanntlich war im ersten Pariser Frieden zum gerechten Verdruß aller über die Entführung ihrer Kunstschätze noch immer trauernden Länder stipulirt worden, daß alle „eroberten" Kunstwerke in Frankreich verbleiben sollten. Beim zweiten Einzug der Alliirten in Paris, den diesmal Engländer und Preußen allein erzwungen hatten, machte man das früher Versäumte wieder gut, indem auf Blücher's Drängen der Befehl erlassen wurde, alle „geraubten" Kunstschätze wieder herauszugeben. Es mag dahingestellt bleiben, ob es sich logisch rechtfertigen läßt, etwas als „geraubt" zu bezeichnen, was man ein Jahr vorher noch als „erobert" anerkannt hatte, denn es hätte genügt, einfach das Wiedereroberungsrecht zur Geltung zu bringen. Vielleicht wollte man mit dem jetzt gewählten Ausdruck nur daran erinnern, in welcher Weise die von solchen französischen Eroberungen betroffenen Länder die Sache angesehen hatten, und insofern war er recht wohl angebracht.

Von Kassel wurde eine besondere Kommission nach Paris abgeordnet, um das in Hessen Weggenommene zu reklamiren. Die dem Louvre überwiesenen Bilder fanden sich bis auf ein einziges sämmtlich vor. Dieses eine fehlende war eine mit Blumen gefüllte Vase und ein Affe daneben, von Weenix. Man wußte sich aber zu helfen und nahm dafür ein anderes Bild desselben Meisters mit, welches darin einige Aehnlichkeit mit dem vermißten zeigte, daß es ebenfalls Blumen aufzuweisen hatte. Es ist das jenes wunderbare Exemplar außerordentlicher Feinmalerei, einen todten Hasen neben einem geschlachteten Hahn darstellend, welches jetzt in der hiesigen Galerie prangt.

Nicht eben so glücklich waren die hessischen Kommissäre bei ihrer Forschung nach den eigentlichen Hauptstücken der Kasseler Galerie: dem „Meierhof"*) und der „verkehrten Welt"

---

*) Nach Descamps' Behauptung gedachte der Meister mit diesem Bilde sich selbst zu übertreffen. Es war von der Prinzessin Emilie, Erbtochter des Grafen de Zolms (Solms) bestellt worden. Allein als ein Höfling derselben hinterbrachte, daß Potter zum Hauptgegenstande des Bildes eine Kuh in gar zu unanständiger Stellung — wonach es später allgemein genannt wurde — gewählt habe und deshalb unwürdig sei, bei ihr einen Ehrenplatz zu erhalten, wurde die Bestellung zurückgenommen. Es kam darauf an die Familie des Herrn Mussart, Syndikus von Amsterdam, und von dieser an den Bilderhändler van Biesum, welcher es an Herrn Jakob van Moek für 2000 Gulden verkaufte. Aus diesem Besitz ist es in den des Prinzen von Hessen übergegangen. Der Kupferstecher Kunze hat es zur Zeit, als es noch in Kassel war, in „geschabter Manier" nachgebildet und damit ein schätzenswerthes großes Blatt geliefert, welches ein deutliches Bild von dieser umfangreichen Darstellung des holländischen Landlebens gibt. Diejenigen, welche dieses Blatt nicht kennen, verweisen wir auf die Beschreibung des Originals in Waagen's „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen". Waagen hat es in Petersburg gesehen und räumt ihm ebenfalls die erste Stelle unter Potter's Werken ein, wobei er unsere obige Andeutung bestätigt, daß es am bekanntesten unter dem Namen „die pissende Kuh" sei. Daselbst ist auch eine Be-

von Potter, der „Kreuzabnahme" von Rembrandt*), der „Schützengilde" von Teniers**), den vier schönsten Claude Lorrain***) 2c. 2c. Als sie endlich in Erfahrung gebracht, daß dieselben vom Kaiser seiner ersten Gemahlin Josephine geschenkt worden und sich in deren Schloß zu Malmaison befänden, begaben sie sich dorthin, fanden aber zu ihrer größten Bestürzung das Nest schon geleert. Sie wurden bedeutet, daß die gesuchten Bilder von der geschiedenen Kaiserin an den Kaiser Alexander käuflich abgetreten wären. Der galante Selbstherrscher hatte die hohe Dame für den ihr bevorstehenden Verlust entschädigen wollen. Alle späteren Bemühungen, diese Kleinode dennoch wieder zurückzuerhalten, sind vergeblich gewesen. Freilich hat auch hierbei eine unzeitige Sparsamkeit abermals ihr verhängnißvolles Spiel getrieben. Dem wiederholten diplomatischen Ansuchen gegenüber soll sich nämlich der russische Kaiser endlich zur Herausgabe gegen Wiedererstattung des bezahlten Preises geneigt erklärt haben. Allein der damalige Kurfürst glaubte nicht verpflichtet zu sein, für ihm „geraubtes" Gut einen Rückkaufspreis bezahlen zu müssen. Er hielt sich streng an die Ausdrucksweise des Befehls, welcher die Wiederherausgabe den Franzosen auferlegt hatte und glaubte nicht die Kosten der russischen Galanterie allein tragen zu müssen. Außerdem beruhte vielleicht die spätere Petersburger Geneigtheitserklärung gerade auf der an dem alten Herrn gekannten Liebe extremster Sparsamkeit. Und so ist denn Kassel seines höchsten Schmucks beraubt geblieben. Doch treten wir jetzt einem erhebenden Momente nahe.

An einem Herbsttage des Jahres 1815 strömten Tausende aus dem südlichen Thore der Stadt Kassel auf die Straße, die von hier nach Frankfurt führt, um die Wagen ankommen zu sehen, welche die so lange schmerzlich entbehrten Schätze wieder zurückbrachten. Fuhrwerk und Pferde waren mit Blumenguirlanden und Sträußen festlich geschmückt, begleitet von den berittenen Kommissären, die einen wahren Triumphzug feierten. Jedermann drängte sich zu ihnen freudig heran und drückte ihnen dankend die Hand; selbst der ebenfalls zum Empfang entgegengefahrene alte Kurfürst konnte die Rührung nicht unterdrücken. Jetzt erst empfand das gebildete Publikum die Wirkung der bessern Seite der in Hessen eingetretenen politischen Restauration, die leider auch mit mancher Einbuße an zeitgemäßem Fortschritt verbunden gewesen war.

---

schreibung der „verkehrten Welt" oder des Gerichts der Thiere über den Jäger, wie es jetzt heißt, zu finden, in welchem Bilde nach Waagen der Künstler sich als Darsteller bewegtesten Thierlebens und höchst geistreichen Humoristen zeige. Es bestehe aus zwei größeren und zwölf kleineren Abtheilungen.

*) Das bedeutendste muß wohl eine 5' hohe und 3' 8" breite Kreuzabnahme sein, welche Descamps als im Besitze des Prinzen von Hessen citirt und die Waagen bei Besprechung der Petersburger Bilder als „eines der Hauptwerke des großen Meisters" anerkennt und weit über dieselbe Darstellung von Rembrandt in München setzt.

**) Descamps berichtet darüber: „Das schönste und werthvollste Bild besitzt der Landgraf von Hessen. Man erblickt darin das Rathhaus von Antwerpen und den großen Platz, auf dem in Parade aufgestellt sind die Brüderschaften und die Gilden in ihrem festlichen Anzuge. Alle Hauptfiguren sind nach der Natur gemalt im Jahr 1643; (demnach wohl eine Uebertreibung, wenn in dem ältern Katalog von 400 Porträts gesprochen wird). Es gehörte der Armbrustschützen-Gilde und wurde 1750 für 500 Gulden an Gehrhardt Hoek verkauft". Der Landgraf wird wohl viel mehr haben zahlen müssen. Waagen stellte es zwar in der Kunst der Anordnung und in der Feinheit der Haltung dem „Feste des Vogelschießens" von Teniers in Wien nur nahe, gibt aber zu, daß die porträtartigen Köpfe, unter welchen sich der Künstler und seine Familie, so wie andere ausgezeichnete Künstler der Zeit befinden, jenem an Wärme und Wahrheit des Tones überlegen ist.

***) Rumohr nennt sie „unvergleichbar". Die Darstellung des Nachmittags unter den vier Tageszeiten ist ihm am deutlichsten in Erinnerung geblieben. „Vorn ein üppiger Rasengrund, in der Mitte eine mächtige „Baumgruppe, so voll und frühlingskräftig Alles und das zarte, mattweißlich schimmernde Gewölke, der „leichte Luftton, so weich und mild. Nur aus solchen Prachtstücken erklärt sich der ungemeine Ruf des „Claudio". Durch mündliche Ueberlieferung weiß man, daß Claude diese Bilder während seines Aufenthaltes in Bayern für einen ihm sehr befreundeten Herrn gemalt hat, dessen Nachkommen späterhin sie dem hessischen Hofe überlassen.



Bei der nunmehr alsbald in Angriff genommenen Wiederaufstellung der Bilder traten nicht leicht zu überwindende Schwierigkeiten hervor, denn die älteren schönen und zweckmäßigen Räumlichkeiten waren, wie schon berichtet, entweder ganz zerstört oder so umgestaltet, daß ein durchaus anderes Arrangement nöthig wurde. Nur in dem Hauptsaale konnte die frühere Anordnung wieder ziemlich hergestellt werden, natürlich unter Verzicht auf die einstige herrliche Beleuchtung. Sieht man von dieser Ungunst ab, so muß man gestehen, daß die Gesammtwirkung des Hauptsaales noch immer eine wahrhaft imposante ist. Alle Bilder sind hier in wechselseitige Harmonie ihres eigenthümlichen Effekts gebracht, so daß keins das andere beeinträchtigt. Von den übrigen Sälen der Galerie kann leider nicht das Gleiche gerühmt werden. Die allzugroße Enge dieser Lokalitäten stand einem bessern Arrangement entgegen.

Nachdem die Aufstellung besorgt war, wurde von dem größern Publikum für einen Tag in der Woche der unentgeltliche Eintritt gewährt und den Künstlern ein Kopirsaal eingeräumt. Gegen eine mäßige Vergütung war der Besuch auch an allen übrigen Tagen gestattet. So verblieb es bis zum Regierungsantritt Wilhelm II. (1821). Auf ihn, als einem großen Liebhaber guter Bilder und Dilettanten in der Malerei, hatte man die Hoffnung gesetzt, daß er den erlittenen Verlust durch neue Erwerbungen einigermaßen ausgleichen und überhaupt den alten Glanz der Galerie möglichst wieder herstellen werde. Das gerade Gegentheil trat jedoch ein. Es wurde die Galerie von neuem gelichtet, aber nicht etwa in dem Sinne, daß man ihr die frühere bessere Beleuchtung wieder hätte angedeihen lassen, sondern dadurch, daß der Kurfürst eine große Anzahl der schönen kleinen Niederländer — alle eigentlichen sogenannten Kabinetsstücke — in das Schloß zu Wilhelmshöhe transferiren ließ, wo sie nun für alle übrige Welt außer dem Hofe unsichtbar wurden. Sodann wurde die Erlaubniß zum Kopiren erst eingeschränkt, um später gänzlich abfällig zu werden. Sogar der öffentliche Tag für das Publikum wurde suspendirt. Nur gegen Honorar öffneten sich noch die Thüren der Galerie, während zu den auf Wilhelmshöhe befindlichen Bildern auch nicht mit einem solchen Opfer gelangt werden konnte. Die Klagen der Künstler, Kenner und des Publikums wurden standhaft ignorirt.

In diesem Zustande der Absperrung trat auch seltsamerweise keine Aenderung ein, als die Verträge über die Scheidung des Staats- vom landesherrlichen Vermögen Ende 1830 vereinbart waren, in welchen es ausdrücklich hieß: „Die Bildergalerie verbleibt vor wie nach „Eigenthum des Kurfürstlichen Hauses, jedoch mit der Bestimmung zu einem geeigneten öffentlichen Kunstgebrauch."*) Auf dem ersten Entwurfe fand sich von des Kurfürsten eigener Hand die mit Bleifeder geschriebene Notiz: „wie denn das Kopiren bisher immer erlaubt gewesen," was indessen unter seiner Regierung nur einigemal der Fall gewesen war.

*) Daß der Anspruch auf öffentliche Benutzung nunmehr als ein vertragsmäßiges Recht anerkannt wurde, ist wohl in Folge der vorhergehenden vertraulichen Verhandlungen geschehen, wo wahrscheinlich geltend gemacht worden war, daß das Land einen moralischen Anspruch auf die Galerie habe, indem zu ihrer Vergrößerung jedenfalls Gelder verwendet worden, die aus den englischen Subsidiengeldern des siebenjährigen und des späteren amerikanischen Krieges stammten. Bei dieser Gelegenheit wollen wir noch einen andern wichtigen Punkt berühren. Das Schicksal, welches die Kasseler Galerie durch die Franzosen betroffen, mahnt ebenso dringend wie dasjenige der frühern Düsseldorfer daran, wie nöthig es ist, die Länder in Betreff ihrer Kunstschätze sicherer als bisher zu stellen. Das Beste wäre wohl, wenn man sie den Städten, wo sie sich befinden, als Eigenthum zuspräche. An einem solchen wird man sich selbst bei einer blos vorübergehenden Invasion nicht so leicht vergreifen, denn wenn man auch mit dem Staatsoberhaupte und seinem Lande Krieg führt, so ist solches doch nicht mit der einzelnen Kommune der Fall. Es würde eine derartige Fürsorge sich schützender erweisen, als die schon in Anregung gebrachten internationalen Verträge, wodurch die öffentlichen Kunstschätze der Anwendung des Eroberungsrechtes entzogen werden sollen, indem dieselben einer praktischen Garantie stets entbehren werden.



Nach einfacher Deutung dieser Vertragsbestimmung hätte also zu den ältern liberalen Anordnungen wieder zurückgekehrt, auch die Wilhelmhöher Bilder wieder an die Galerie in Kassel abgeliefert werden müssen. Da nichts der Art geschah, konnte wohl der Gegensatz gegen sonst, wo kein Recht des Landes auf Benutzung der Galerie existirte, eine solche jedoch in vollem Umfange gewährt war, und einer Gegenwart, der die nun vertragsmäßig eingeräumte Benutzung vorenthalten blieb, nicht schneidender sein. Hätte nicht der Kurfürst kurz nach Abschluß jener Verträge das Land verlassen, so wäre wahrscheinlich das Eingeräumte zur Ausführung gekommen, allein ungünstige Einflüsse wußten es bei seinem Nachfolger zu verhindern, wie oft auch von berufener Seite daran erinnert wurde. Hierzu kam noch der neue Mißstand, daß von Zeit zu Zeit werthvolle Galeriebilder in das entlegene kurfürstliche Palais wanderten, um hier die Wände zu zieren. Es muß jedoch dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm — damals noch Mitregent — nachgerühmt werden, daß er diese durch einen übertriebenen Eifer im Hofdienste eingeführte Neuerung wieder aufgab, als es sich herausstellte, daß die Bilder dadurch Schaden genommen hatten. Für den kleinen Raffael war es indessen zu spät, denn dieser kehrte als eine Ruine zur Galerie zurück.

Die Ereignisse von 1848 brachten wie überall so auch hier Zugeständnisse, die nach größerer Freiheit schmeckten. Für die Galerie und das Museum der Alterthümer wurden abermals öffentliche Tage eingeführt. Wäre diese Einrichtung beibehalten und nicht schon nach zwei Jahren, wo der bekannte reaktionäre Umschwung in Hessen eintrat, als eine Märzerrungenschaft wieder suspendirt worden, so hätte der berüchtigte Medaillendiebstahl von 16,000 Thalern reinen Metallwerthes durch den eigenen Museumsinspektor nicht ausgeführt werden können, denn schon der Gedanke an die mit der Oeffentlichkeit gegebene tägliche Kontrole hätte das böse Vorhaben gar nicht aufkommen lassen. Ein schlagenderes Argument, daß Schloß und Riegel allein den Kunstsammlungen keine Garantie gegen Diebstahl und andere Veruntreuungen bieten, als dieser Beamtendiebstahl, konnte es wohl nicht geben. Aber selbst dieser Fall brachte keine Wendung zum Bessern hervor.

Eine von allen Freunden der Kunst herbeigesehnte Wendung ist endlich 1866 eingetreten. Nach der preußischen Okkupation und der bald darauf folgenden Einverleibung des Kurfürstenthums wurde sofort die frühere Oeffentlichkeit und zwar in noch größerem Umfange angeordnet und dem künstlerischen Studium auf der Galerie jede Erleichterung gewährt. Für den Besuch des größeren Publikums sind drei Tage in der Woche bestimmt, während an den übrigen gegen ein beliebiges Honorar an den Kastellan die Besichtigung stattfindet. Ein besonders dankenswerther Gewinn besteht aber in der Rückgabe der Bilder im Wilhelmshöher Schlosse an die Galerie zu Kassel. Es ist für sie eigens ein kleiner Saal mit Oberlicht eingeräumt worden, der nunmehr gleichsam das Sanktuarium der ganzen Sammlung bildet und in dieser Beziehung an die Tribuna zu Florenz erinnert. Jetzt wird damit umgegangen, ein großartiges Galeriegebäude in der Nähe des alten, am westlichen Ende der Bellevue aufzuführen. Der damit beauftragte Architekt hat vor Anfertigung seines Plans die berühmtesten deutschen, französischen und englischen Galerien besucht, um sich über die vortheilhafteste Beleuchtung gründlich zu orientiren. Man darf darum die besten Erwartungen hegen. Ob aber in dem neuen Gebäude, trotz seiner sonstigen Vorzüge, wieder ein so überwältigender Gesammt-Eindruck erzielt wird, wie ihn der gegenwärtige große Saal bietet, ist eine Frage, die wohl nicht zum Voraus mit Sicherheit beantwortet werden kann. Möchte sich nicht am Ende auch hier das italienische Sprichwort bewahrheiten: „Chi lascia la strada vecchia per la nuova, sempre alla fin in qualche imbroglio se trova!“

Bevor wir unseren Rückblick schließen, glauben wir noch einige Worte über Dasjenige



einschalten zu sollen, wodurch sich die Kasseler Galerie vorzugsweise auszeichnet. Wir meinen zunächst die tadellose Erhaltung ihrer Bilder.

Schon bei ihrem ersten Erwerb ist auf diese Eigenschaft besonders gesehen worden, denn Landgraf Wilhelm hatte sich in Holland ganz den Geschmack der dortigen Sammler angeeignet. Welcher Art dieser Geschmack gewesen, davon gibt J. H. Wilh. Tischbein eine treffliche Schilderung, die auch zur Beherzigung für unsere Zeit hier einen Platz finden möge. „Sieht man ein solches Kabinet von einem Holländer gesammelt, der ein echter Kenner „ist, so geräth man in Erstaunen, man kann sich nichts Angenehmeres vorstellen. Der echte „holländische Kenner nimmt nichts, als was vortrefflich ist; und dabei müssen die Bilder „so sein, als wenn sie eben von der Staffelei kämen. Ein Bild, das verwaschen ist, nimmt „er gar nicht, und ein ausgebessertes Bild sieht er als verdorben an, das keinen Werth „mehr hat; es soll so sein, daß es nur mit dem Dunste der Zeit bedeckt ist. (De Dost „ligt der noch up.) Ein solches Bild zu sehen von einem großen Meister, welches das „Glück gehabt hat, immer gut verwahrt zu sein, das ist eine Freude, denn die Harmonie, „welche die Zeit vollendet, nachdem der wissenschaftliche Künstler sie seinem Bilde in den „letzten Pinselstrichen gegeben hatte, und das Ganze mit ihrem Hauche zusammenschmelzt, „das ist ein Zauber, der entzückt! Leicht ist dieser wegzuwischen; denn wenn ein Unkundiger „mit Seife, Lauge oder Spiritus darauf kommt, so geht nicht allein das Zarte weg, son„dern auch alle Lasurfarben und es bleibt nichts übrig als das Skelet und ein verdorbenes „Bild, das einen betrübt. Bald wird die Zeit kommen, wo man kein so wohl erhaltenes „Bild mehr sieht, weil so viele Ungeschickte sich damit abgeben, sie zu vernichten — ein „Gegenstand, über den man nicht genug eifern kann, da man uns Deutschen selbst das „wenige Gute verdirbt, was man uns noch gelassen hat."

Der gute Tischbein würde auch heute noch die Kasseler Galerie in derselben Frische guter Erhaltung ihrer Bilder prangen sehen, wie vor nunmehr hundert Jahren, wo er sich zum erstenmale an ihrem Anblick ergötzte. Sie sind weder von der Restaurationswuth in früherer Zeit, noch von dem Regenerationseifer in unsern Tagen heimgesucht worden.

Der zweite Vorzug unserer Sammlung besteht in der vollständigen Uebersicht, die sie von den Leistungen der niederländischen Schulen gewährt. Die drei größten Meister, Rubens, van Dyck und Rembrandt, sind durch wahrhafte chefs d'oeuvre und noch dazu reichlich vertreten. Vor Allen der zuletzt Genannte, dessen ganze Entwickelung hier verfolgt werden kann, von seinem vierundzwanzigsten Jahre an bis zum funfzigsten; im Fache des Portraits, des Genre, der Historie und der Landschaft. Von Frans Hals sieht man die geistvollsten Bravourstücke. Teniers, Jan Steen, Ostade, und Brouwer zeigen sich in ihrer ganzen Stärke; Terburg, Metzu, Netscher und Gonzales in unübertroffener Feinheit; Potter, Snyders, Hondekoeter, Weenix, Fyt, Wouvermann, sowie Adriaen und Willem van de Velde, Ruysdael &c. in höchster Vollendung.

Mit der deutschen Schule ist es dagegen kärglich bestellt; vier schöne Holbein sind hier besonders zu nennen; außerdem mögen Dürer's Portrait der Elspet Niklas Tuchern (Nr. 7)*) und Cranach's Nymphe (Nr. 10) Erwähnung finden, welche in den beiden unserem Aufsatze beigegebenen Holzschnitten abgebildet sind. Elspet Niklas Tuchern ist, wie die Bezeichnung sagt: „26. aet. 1499" gemalt. Sie trägt ein grünes, mit Gold verziertes Kleid und einen weißen Kopfputz. Die Spange auf der Brust zeigt die Buchstaben

*) Zwei Pendants hierzu besitzt das Weimarer Museum unter den Nrn. 55 und 56 (des Katalogs von 1869, 2. Ausg). Es sind die ebenfalls bezeichneten Porträts des Hans und der Felicitas Tucher, aus demselben Jahre (1499) und von derselben, etwas trockenen Malweise, in dem gleichen hellen freundlichen Ton, wie das Kasseler Bild. Anm. d. Herausgebers.



T. N. Auf der Kopfbinde steht: M. M. J. M. N. S. K. Das auf Holz gemalte Bild mißt 1′ 7″ Br. Die Erhaltung ist untadelhaft. Ueber den Erwerb für die Kasseler Galerie liegt keine nähere Angabe vor. — Das Modell zu der Nymphe Cranach's scheint noch an der Grenze der Kindheit gestanden zu haben. Das Köpfchen ist von porträtartiger Frische. Die Ausführung zeigt, namentlich im landschaftlichen Theil, eine erstaunliche Sorgfalt. Nachdunkelung oder Beschädigung hat nicht stattgefunden; nur gegen die Originalität des aus Rücksicht auf die Schamhaftigkeit des Beschauers angebrachten feinen Schleiers dürften Bedenken zu erheben sein. Auf Holz; 5½″ h. und 8″ br. — Ferner nennen wir von den Werken deutscher Schule ein interessantes Bild von Schäuffelein und ein weibliches Bildniß von Schongauer, im Kataloge als Burgkmair bezeichnet*). Besser sieht es mit der italienischen aus, doch ist auch hier der Kreis des Vorzüglichen sehr eng gezogen. Die wenigen Bilder, welche spanischen Meistern zugeschrieben werden, sind gut, für die Richtigkeit der ihnen beigelegten Namen möchten wir aber nicht einstehen.**)

Eine kurze Zusammenstellung der bedeutendsten Namen des heutigen Katalogs und der Zahl der dieselben führenden Werke dürfte wohl am besten den dermaligen Bestand der Kasseler Galerie charakterisiren, während eine dabei stattfindende Bezugnahme auf den alten Katalog zugleich an die Größe des Verlustes, der sie betroffen, erinnert.

Rubens ist vertreten durch 19 Nummern (ehemals durch 25). Van Dyck durch 17 (eh. d. 20). Rembrandt d. 28 (eh. d. 35). Krayer d. 3. Jordaens d. 9. Hals d. 6 (eh. d. 8). Ravestein d. 3. C. de Vos d. 2. Antonis Moro d. 3. Teniers d. 7 (eh. d. 20). Adriaen van Ostade d. 3 (eh. d. 9). Jan Steen d. 2. A. Brouwer d. 2. Metzu d. 3 (eh. d. 5). Terburg d. 2 (eh. d. 3). Van Toll d. 1. Netscher d. 6. G. Dow d. 2 (eh. d. 6). Eeckhout d. 1. Bartholomäus Gonzales d. 2 (eh. d. 3). Peter de Laar d. 4. F. Mieris d. 2. W. Mieris d. 2. Bega d. 3. Horremans d. 5. Du Jardin d. 1. Van der Werff d. 10. Ph. Wouverman d. 21. Van der Meulen d. 2. Adriaen van de Velde d. 2. Wilh. van de Velde d. 2. J. Ruysdael d. 2. Breughel d. 6. Goyen d. 3. Heusch d. 1. Van der Heyden d. 2. Sachtleven d. 3. Moucheron d. 2. Peter Neefs d. 6. Steenwyk d. 4. Potter d. 3 (eh. d. 10). Champhuysen d. 1. Berchem d. 2. F. Snyders d. 6. M. Hondekoeter d. 3. G. Hondekoeter d. 1. Jan Weenix d. 1. J. B. Weenix d. 3. Fyt d. 4. Rachel Ruysch d. 2. Mignon d. 2. D. de Heem d. 6. Holbein d. 4. Dürer d. 3. Cranach d. 6. Burgkmair d. 5. Schäuffelein d. 1. Raffael d. 1 (eh. d. 2). Tizian d. 6. P. Veronese d. 5. Tintoretto d. 4. Ribera d. 2. Palma Vecchio d. 2. Palma giovine

*) Von diesen beiden Bildern werden wir später Holzschnitte bringen.

**) Es wäre wohl überhaupt an der Zeit, die dermaligen offiziellen Namensangaben einer Revision zu unterwerfen. Der Werth der Galerie würde dabei keine Minderung erfahren, denn es handelt sich nicht darum, diesem oder jenem Bilde einen geringern Namen beizulegen. Wir sind im Gegentheil überzeugt, daß in den meisten Fällen der jetzt darüber aufgetauchten Zweifel eine neue Feststellung sogar auf eine Rangerhöhung hinauslaufen würde. Gewiß ist es keine Ruhmesschmälerung, wenn z. B. das bewunderungswürdige Bildniß einer ältern Dame, welches man hier van Dyck zuschreibt, als einer der außerordentlichsten Köpfe von Rubens anerkannt wird. Dagegen werden, um auch den Fall eines voraussichtlich weniger günstigen Resultats gleich zu erwähnen, die beiden größeren Landschaften, die jetzt noch als Rembrandt's aufgeführt sind, sich schon gefallen lassen müssen, den richtigen Namen Roland Rogman, der auch durch die bisher übersehene Signatur R. R. konstatirt ist, anzunehmen. Wo, wie hier, die anerkannt schönste Landschaft von Rembrandt aufzuweisen ist, hat man nicht nöthig, um sich des seltenen Besitzes landschaftlicher Darstellungen des großen Meisters rühmen zu können, Werke seines glücklichsten Rivalen dafür auszugeben. Wenn man auch früher über die Echtheit der beiden Bilder in gutem Glauben gewesen ist, und dieselbe sogar, als sie sich im Louvre befanden, eben so wenig wie noch neuerlich von John Smith beanstandet wurde, so läßt doch jetzt eine mehr geläuterte Kritik solchen Irrthum nicht mehr passiren. Die Aufstellung eines neuen Katalogs nach den Grundsätzen einer solchen Kritik ist dringendes Bedürfniß.

d. 1. Parmegianino d. 2. Caracci d. 3. Guido Reni d. 7. Guercino d. 3. Bassano d. 4. N. Poussin d. 3. C. Poussin d. 2. S. Bourdon d. 2.

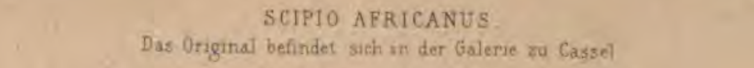
Wir fügen diesem Aufsatze zwei Radirungen von W. Unger nach Tizian's „Kleopatra" und dem sogenannten „Scipio Afrikanus" des Paolo Veronese bei. Die Kunstgelehrten des „Musée Napoléon" hatten in dem erstgenannten Bilde eine verlassene Ariadne erblickt, die Schlange für apokryph erklärt und übermalen lassen. Bei der Rückkehr nach Kassel wurde aber letztere wieder hinzugesetzt, und zwar, was die Behandlung betrifft, in recht unbehülflicher Weise. Der Erwerb fällt wohl in die Zeit des Landgrafen Karl (1700), der mit der Republik Venedig lebhaften Verkehr unterhielt. Der Meister steht hier auf dem Höhenpunkte seiner Kunst; die Karnation ist von gleicher Leuchtkraft wie in der Geißelung Christi im Louvre oder bei dem h. Sebastian auf der großen Votivtafel im Vatikan. Leider machen sich in den Lichtpartien hin und wieder einige Nachdunkelungen bemerkbar. Auf Leinewand; 4′ h. und 3′ 6″ br. — In der Darstellung des Paolo Veronese sieht der Katalog: „Die Enthaltsamkeit des Scipio Afrikanus", obgleich sie in nichts von dem nunmehr in der Londoner Nationalgalerie befindlichen größeren Gemälde der „Familie des gefangenen Darius" abweicht. Die Frage, ob Paolo sich mit dieser kleineren Arbeit zu jener größeren vorbereitet, oder ob er sie später angefertigt habe, ist nicht leicht zu lösen*). Von einer Kopie durch fremde Hand kann keine Rede sein. Eastlake und Mündler, welche den Ankauf des berühmten großen Bildes vermittelten, haben Beide nicht allein die Echtheit des Kasseler Gemäldes anerkannt, sondern sich auch mit der größten Bewunderung darüber ausgesprochen. Die Sicherheit und Frische der Behandlung ist erstaunlich; es ist als ob die ganze Herrlichkeit der venetianischen Schule sich hier in einem Brennpunkte vereinigt hätte. Dazu kommt eine vollkommen tadellose Erhaltung. Auch diesen Erwerb dürfen wir wohl den erwähnten Freundschaftsbeziehungen jenes hessischen Landgrafen, der Venedig mit seinen Truppen im Kriege gegen Morea unterstützte, zuschreiben. Das Bild ist auf Leinwand gemalt; 1′ 6″ h. und 3′ br.

Es erübrigt nun noch, auch der Vorstände zu gedenken, unter deren Obhut diese Schätze in so vorzüglichem Zustande geblieben sind. Einige bedauerliche Ausnahmen fallen nicht ihnen zur Last.

In einem Zeitraume von über hundert Jahren sind nur vier Inspektoren dabei angestellt gewesen, was zu dem Glauben führen könnte, daß der stete Aufenthalt in so anregender Gesellschaft auch für die leibliche Gesundheit förderlich ist. Der erste war Johann Georg van Freese, ein Holländer von Geburt und schon ziemlich bejahrt, als er zum Intendanten der fürstlichen Galerie ernannt wurde. Er starb 1775 in seinem 75 Jahre. In dem Nagler'schen Künstlerlexikon steht er unter dem unrichtig geschriebenen Namen Freezen mit dem Zusatz: „Sein Todesjahr kennen wir nicht", was hiermit vervollständigt wird. Im Atelier des Philipp van Dyck hatte er sich zum trefflichen Bildnißmaler ausgebildet und war von diesem in die Geheimnisse des Bilderhandels eingeweiht worden. Bei den späteren Erwerbungen des Landgrafen Wilhelm ist er vielfach betheiligt gewesen, wo dann auch ein Erkleckliches für ihn abgefallen sein mochte, weshalb er zu seiner Gewissensberuhigung, wie man damals sagte, den Nachfolger dieses Fürsten zu seinem Erben einsetzte. Allein Landgraf Friedrich hat den ansehnlichen Betrag nicht für sich behalten, sondern dem damals in Kassel florirenden Findelhause zugewandt. Da Freese unverheirathet gewesen, so hatte man ihm

*) Zwei Wiederholungen desselben Gegenstandes befinden sich in Wien: die eine bei Hrn. Gsell, genau von der Größe des Kasseler Exemplars, nur links etwas erweitert, so daß die Figur des Hellebardiers nicht mitten durchgeschnitten erscheint, die zweite kleinere in der Liechtenstein'schen Galerie, 29 Centim. h. und 55 Centim. br. Anm. d. Herausg.





Paolo Veronese pinx. W Unger sculps.

SCIPIO AFRICANUS.

Das Original befindet sich in der Galerie zu Cassel

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck v. Fr. Felsing München.



Tizian pinx W. Unger sculps

KLEOPATRA

Das Original befindet sich in der Galerie zu Cassel

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig Druck v. Fr. Felsing München

damit gewissermaßen einen Vaternamen angeheftet, den er in seinem Leben stets verschmäht hatte. In dieser Weise wurde nach seinem Tode über ihn gewitzelt. Ihm folgte im Amte Joh. Heinrich Tischbein, welcher durch seine Radirungen nach Bildern der Galerie sich eines gewissen Rufes erfreute. Er überlebte die Wegführung des ihm anvertrauten Gutes nur um wenige Jahre. Sein Vetter und Adjunctus, der Maler Friedrich Robert, gehörte zu der Kommission, die von Paris die Bilder zurückbrachte, worauf er zum Inspektor derselben bestellt wurde. Während dreißig Jahren hat er sie mit Argusaugen gegen jeden Schaden zu behüten gesucht. Nach seinem Abgange wurde Professor Karl Aubel aus Kassel, der als Maler seine Studien in Frankreich und Italien gemacht und nicht allein im Portraitfach Ausgezeichnetes geleistet, sondern auch einige schöne Madonnenbilder eigener Komposition gefertigt hat, zum Konservator ernannt. Diesem gegenwärtig noch thätigen Vorstande verdankt die Galerie manche schätzenswerthe Bereicherung durch Hervorziehung von guten Bildern, die im Vorrathsraume unter Staub und Schmutz begraben lagen. Auch sind von ihm nicht wenige schon dem gänzlichen Verderben anheimgefallene Werke durch Aufziehen auf neue Leinwand oder durch Wiederzusammenfügung der in den Tafeln entstandenen Risse gerettet worden. Wo er zur eigentlichen Restauration mit Farbe geschritten, ist es mit solcher Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit geschehen, daß auch das schärfste Auge keine durch ihn dem Originale widerfahrene Unbill entdecken kann. Pietät gegen den Meister gilt ihm als erstes Gesetz. Auch unter seiner Leitung hat sich die Galerie den alten Ruhm bewahrt, nur wohlgepflegte Bilder zu besitzen. Möge keine Zeit kommen, wo es anders sein wird!

Schließlich muß gleichfalls ein Wort dankender Anerkennung dem Herrn Ober-Präsidenten von Möller gewidmet werden, dem die neuern Vergünstigungen in Betreff der Galerie vorzugsweise zuzuschreiben sind. Bei seiner Einsetzung als Administrator des Kurfürstenthums bethätigte er sofort das lebhafteste Interesse an derselben, namentlich durch Restitution der nach Wilhelmshöhe gewanderten Bilder. Auch hat er dafür Sorge getragen, daß in der Placirung Veränderungen vorgenommen wurden, die unter den gegebenen Raum- und Beleuchtungsverhältnissen als höchst gelungen erscheinen. Bei allen seinen Anordnungen macht sich nicht allein der humane oberste Chef, sondern auch der feingebildete Kunstkenner bemerkbar. Zugleich gereicht sein öfterer Besuch der Kopirsäle den jungen Künstlern, die er durch eigene Bestellungen nur auf das Nachahmungswertheste verweist, zu kräftigster Aufmunterung.

Kassel. **Fr. Müller.**



Nymphe von L. Cranach.

Führich's neueste Werke.

Der verlorene Sohn. — Thomas a Kempis.

Mit einem Holzschnitt.



Die Wiener Akademie der bildenden Künste hat ihre früher schon sehr bedeutenden Sammlungen während der letzten Jahre um eine Reihe von Ankäufen vermehrt, deren Zweck es ist, die Entwickelung der deutschen und österreichischen Kunst in ausgewählten Originalzeichnungen ihrer Hauptmeister möglichst vollständig zu repräsentiren. Theils wurden einzelne Blätter im Handel oder aus dem Privatbesitz angekauft, theils ganze Folgen und Sammlungen von Blättern aus dem Nachlasse verstorbener Meister oder von noch lebenden Künstlern erworben, und auf diese Weise ein Schatz von Handzeichnungen zusammengebracht, wie ihn wohl nur wenige deutsche Kunstschulen besitzen dürften. An die Sammlungen von Gauermann's berühmten Studien und Daffinger's unvergleichlichen Blumen-Aquarellen reihte sich der künstlerische Nachlaß J. A. Koch's an, dann der Ankauf der werthvollen Handzeichnungensammlung des Hrn. Endris in Wien, welche namentlich an Werken der neudeutschen Schule reich ist, ferner im verflossenen Jahre der Nachlaß B. Genelli's, zahlreicher Prachtblätter von Schnorr, Steinle, Schwind, Wächter, Schwanthaler, Rottmann u. A. nicht zu gedenken.

Aber eine der höchsten Zierden der Sammlung und überhaupt eine der vollendetsten Schöpfungen deutscher Kunst aus neuerer Zeit ist die Folge von acht Blättern zur „Geschichte vom verlorenen Sohn“ von Jos. v. Führich, welche vor Kurzem im österreichischen Kunstverein zu Wien zuerst ausgestellt waren und gleich nach der Ausstellung in den Besitz der Akademie übergegangen sind. Wenn wir früher

schon die erfreuliche Thatsache zu verzeichnen hatten, daß die spröde, ja geradezu abweisende Haltung, welche die große Mehrzahl unserer Kunstfreunde Werken des strengen Styls, namentlich der neu-deutschen Schule gegenüber lange Zeit hindurch eingenommen hatte, allmälig einer gerechteren Beurtheilung zu weichen begann, so hat sich die Aufnahme dieser neuesten Schöpfung Führich's nun schon zu einem auf diesem Gebiete in Wien geradezu beispiellosen Erfolge gesteigert. Dasselbe Publikum, das sonst nur an koloristischen Bravourstücken ein volles Behagen zu finden schien, dem schon die sanftere Beredsamkeit der Aquarellmalerei nur einen reservirten Beifall zu entlocken im Stande war, das drängte sich jetzt zu Hunderten vor diesen mit vornehmer Zurückhaltung in zartem Bleistift ausgeführten Blättern, und die öffentliche Kritik, deren Aufgabe früher in solchen Fällen meistens darin bestand, das Interesse der Menge zu wecken, fand dieses jetzt schon völlig bereitet vor und brauchte gleichsam nur das Echo des allgemeinen Urtheils zu sein.

Die Ursachen dieser Thatsache, welche für das in erfreulicher Entwickelung begriffene Kunstleben Wien's ein beachtenswerthes Zeugniß ablegt, ruhen allerdings zum großen Theil in dem Führich'schen Werke selbst. Während sich der Meister in zahlreichen seiner früheren Werke auf dem specifisch kirchlichen, streng konfessionellen Gebiete bewegte und diesem seinem Standpunkte noch außerdem durch das gedruckte Wort beredten Ausdruck lieh, finden wir hier aus der biblischen Parabel den rein menschlichen Kern herausgeschält und in so ergreifender, von der edelsten Schönheit erfüllter Form uns vor Augen gestellt, daß der ewige Gehalt dieser Erzählung vom Abfall, der Buße und der Wiederaufnahme des verlorenen Sohnes jedes Menschenherz tief bewegen, jeden empfänglichen Sinn wie ein wahres Evangelium der Schönheit beseligen muß. Allerdings geht dieser Zug echt menschlicher Auffassung und naturfrischer, kraftvoller Darstellungsweise durch sämmtliche Schöpfungen Führich's hindurch und unterscheidet sie zu ihrem großen Vortheil von so manchen schwächlichen und asketischen Produkten der nazarenischen Richtung. Aber in keinem früheren Werke sprudelt der Quell seiner künstlerischen Phantasie so ungetrübt und in keinem hat er einen solchen Adel der Schönheit erreicht, wie in diesem.

Echt deutsch ist an Führich's Zeichnungen die dichterische Erweiterung des evangelischen Gleichnisses zu einer dramatisch fortschreitenden Handlung, deren Hauptmomente wie in den Bildercyklen des Mittelalters oder in Dürer's Holzschnittfolgen zu abgerundeten, aber unter sich zusammenhängenden Darstellungen gestaltet sind. Dazu kommt, um dieses nationale Gepräge noch zu verstärken, ein eigenthümlich faustisches Element, namentlich repräsentirt durch einen das böse Princip des verlorenen Sohnes verkörpernden Begleiter, den wir gleich auf dem ersten Blatte mit ihm hoch zu Roß davonjagen sehen, der dann den Schwelgereien des Verführten mit teuflischer Lust zuschaut und erst höhnisch Abschied von ihm nimmt, als Geld und Gut verpraßt sind. Wenn schon diese ersten Blätter eine Fülle von Erfindung, Lebenskenntniß und Schönheit offenbaren, und vornehmlich das Anfangsbild mit dem in bitterer Sorge zurückbleibenden Elternpaar, dem die Reiter übermüthig den Rücken kehren, zu den herrlichsten Erfindungen aller Zeiten gerechnet werden darf, so steigert sich doch der seelische Gehalt der Darstellungen noch um ein Bedeutendes, je mehr wir uns der Umkehr des Verlorenen und seiner Wiederversöhnung mit den Seinigen nähern. Dort staunen wir über die zahlreichen feinen Züge der Beobachtung, welche bezeugen, daß unser Meister auch der gemeinen Wirklichkeit und selbst der Nachtseite menschlicher Existenz nicht furchtsam aus dem Wege geht, sondern sie in dem reinem Spiegel seiner Kunst zu fassen und zu verklären weiß, ohne unwahr und konventionell zu werden. Hier dagegen, in den Schilderungen der Buße des Gefallenen, der inneren Läuterung und endlichen Wiederkehr, in diesen dem Wesen christlicher Anschauung besonders naheliegenden Bildern geht offenbar

erst sein ganzes Innere mit voller Befriedigung auf, hier waren nicht nur Phantasie und Beobachtung, sondern alle Lebensadern der Persönlichkeit bei der Erfindung und sorgsamen Durchbildung der Blätter mit thätig. Um die versöhnende Wirkung der letzten Bilder innerlich vorzubereiten, läßt Führich den Helden der Erzählung nicht nur als den Verführten erscheinen, sondern er giebt ihm während der Zeit seines Leichtsinns zugleich das Gepräge naiver Jugend, die sich ahnungslos dem Genusse der Welt und ihrer Freuden hingiebt. Vor den stolzen Courtisanen, die wir auf dem zweite Blatte an ihm vorüberschreiten sehen, steht er wie geblendet; es bedarf nur eines Worts von seinem Mephisto, um ihn in's Garn zu jagen; und als er dann, auf dem dritten Bilde, ganz umstrickt ist von Wein, Gesang und Liebesgekose, da sehen wir ihn verloren in den Anblick der Schönheit, die ihn umgiebt und in deren reizvoller Schilderung wir selbst aufgehen. Das vierte Bild führt die Umwandlung herbei. Verlassen und verhöhnt von den Genossen, ein in Lumpen gehüllter Bettler sitzt er da; die leeren Hände sinken matt herunter, die Jugend ist dahin; kaum jemals ist mit schlagenderer Charakteristik ein Menschenschicksal in Formen wiedergegeben worden. So kommen die Tage der „großen Theuerung“ heran, und „er ging hin und hängete sich an einen Bürger desselbigen Landes, der schickte ihn auf seinen Acker, die Säue zu hüten“, wie es im Evangelium heißt. Wem fiele hier nicht das berühmte Blatt ein, auf dem Dürer diese dann später so oft behandelte Scene schildert? Führich wölbt über seiner Komposition, der sechsten der Reihe, einen mächtigen Regenbogen, unter dem der tief in sich Versunkene sitzt. Um ihn tummeln sich die Säue im Pfuhl; während rechts eine kräftige Bauernmagd emsig den Trog zurichtet, reitet links ein bärtiger Mann, in dem wir den inzwischen reich gewordenen Verführer zu erkennen glauben, mit schwerem Säckel vorüber; der Sauhirt achtet ihrer Beider nicht. Sein Geist schweift in die Ferne, wohin ihn eine innere Stimme ruft, wie der Führer den Wanderer, den wir im Hintergrunde des Bildes der Stadt zuschreiten sehen. Auf dem siebenten Bilde ist er seinem Ziele näher gerückt. Dort, links im Thale, liegt das Elternhaus. Wehmüthig blickt er hinab, an den Markstein gelehnt, von dessen Spitze das Gnadenbild des guten Hirten auf ihn herniederschaut. Ein wunderbar sanfter Hauch ist über alle Linien dieser Komposition und namentlich über die Gestalt des reuig Heimkehrenden ausgegossen; jeder Baum, jede Bodenerhebung oder Senkung nimmt an der weichen Harmonie des Ganzen Theil; und wie ein Vorbote des wiedergefundenen Glücks zieht im Hintergrunde ein schwerbeladener Erntewagen, von rüstigem Landvolk begleitet, vorüber, dem Hause zu. Endlich ist das Ersehnte wiedergefunden: das letzte Blatt zeigt uns den Sohn niedergesunken auf die Kniee vor dem Vater, der ihn schon von fern erkannt hat, ihn umhalst und küßt, während Jener den Greis nicht zu umarmen wagt, sondern zerknirscht die Hände faltet. Unter dem Hausthor tappt die alte blinde Mutter hervor, mit ausgestreckten Händen ihr geliebtes Kind suchend. Vorn rechts am Hause trinkt ein Knabe, zu dessen Füßen eine Garbe liegt, durstig vorgebeugt aus frischem Quell, und im Hintergrunde sehen wir von bewaldeter Höhe eine Heerde unter Geläut und Schalmeienklang dem Hause zuschreiten. Wie diese beigeordneten Figuren und Gruppen in leicht verständlicher Symbolik auf erquickenden Abschluß und wonnige Ruhe hindeuten, so senken und konzentriren sich auch alle Linien der Landschaft dem Mittelpunkte der Komposition zu. So einfach und tief ergreifend diese in ihren Hauptgestalten ist, so reich und voll poetischer Anklänge gestaltet sich das Ganze.

Die starke Betonung des Seelischen und Familienhaften, wie sie in der Auffassung Führich's und namentlich in diesen letzten Bildern vorliegt, unterscheidet seine Darstellung von allen mir bekannten Schilderungen desselben Stoffs aus früherer Zeit, von den deutschen Kleinmeistern bis auf Jacques Callot u. A. Dazu kommt, um das Ganze unserem

Gefühl noch sympathischer zu machen, die innige Verbindung des figürlichen und landschaftlichen Elementes, welches letztere ja bei Führich überhaupt, wie bei seinen Gesinnungsgenossen und bei den großen Vorbildern der Schule im Cinquecento, einen so wesentlichen und reizvollen Bestandtheil der Darstellung bildet. In den Bildern zum Verlorenen Sohn hat er der Landschaft und Architektur einen besonders weiten Spielraum gegeben und dadurch den Kompositionen einen gedrängten, reichen Charakter verliehen, wie ihn wenige seiner früheren Kompositionen besitzen. Man braucht nur die Werke der Jugend, z. B. die Genofeva-Bilder zu vergleichen, um sich des Fortschritts bewußt zu werden. Es ist wie ein Baum, der erst jetzt seine volle Laubkrone entfaltet.

Merkwürdig, daß diesem Reichthum der Gestaltung und dieser Frische des Gefühls durch keine Unsicherheit der Hand oder sonst eine Spur der hohen Jahre des Meisters äußerlich Eintrag geschieht. Die Ausführung ist eine höchst bestimmte und feine; sie beschränkt sich nicht auf den einfachen Kontur, sondern bedient sich in ziemlich ausgedehnter Weise der Modellirung und Schattirung bis in die zartesten Uebergänge, wie es für den Stich in Halbmanier erforderlich war. Wir können hinzufügen, daß dieser von dem Wiener Kupferstecher Petrak bereits in Angriff genommen ist und zwar in der Originalgröße der Zeichnungen (29 Centim. L. und 22 Centim. H). Nach so mancher früheren Leistung Petrak's, z. B. dem schönen Stich von Führich's Tobias, können wir einer trefflichen Wiedergabe der herrlichen Blätter entgegensehen. —

Dieser jüngsten Leistung des Künstlers für den Stich sei hier nun auch gleich die letzte seiner Schöpfungen für den Holzschnitt angereiht: wir meinen die vor einigen Monaten erschienene von Führich illustrirte Ausgabe der „Nachfolge Christi“ von Thomas a Kempis. (Leipzig, Verlag von Alphons Dürr, 1871.) Führich leitet sein Werk mit folgenden Worten ein: „Des Gottseligen Thomas von Kempen Buch von der Nachfolge Christi ist für den ersten Anblick völlig bilderlos. Bei näherer Betrachtung aber umfaßt es die ganze christliche Welt- und Lebensanschauung. Bilder zu diesem Buche können also als Betrachtungen über dasselbe, und an dessen Geist sich anschließend nicht immer und überall sich dem Buchstaben fügend dasselbe begleiten, sondern müssen auf jener allgemeinen Anschauung fußen, welche den Autor bei Abfassung des Buches leitete. Dieß über die Anordnung und innere Oekonomie meines Bildercyklus zu Thomas von Kempen. Daß auch die negative Seite der „Nachfolge Christi“ in diesen Bildern vielleicht sogar mehr als im Buche selbst betont erscheint, wird um so weniger der Rechtfertigung bedürfen, als so viele unserer Zeitgenossen die heilige Lichtwelt, welche das herrliche Buch den Menschen erschließt, als überwundene mittelalterliche Finsterniß beseitigt wissen wollen.“

Wenn wir den letzten Satz des Vorwortes recht verstehen, so wollte Führich in seinen Bildern auch den Gegensatz der christlichen Welt, den Widerstreit gegen die Kirche und diese in ihrem Triumph über den Antichrist zur Darstellung bringen. Diese Seite der Aufgabe tritt jedoch unseres Erachtens weit weniger hervor, als es der Autor beabsichtigt zu haben scheint. Das Element gottseliger Zuversicht, innigen Glaubens und frommer Betrachtung ist das entschieden dominirende, und gerade die Lauterkeit und Weihe dieser Stimmung verleiht den Bildern Führich's ihren eigenthümlichen Zauber. Da das Buch, wie der Meister sich ausdrückt, an sich „völlig bilderlos“ ist, so folgt, daß die Darstellungen keine Illustrationen im eigentlichen Sinne sein können, sondern vielmehr freie Phantasien über ein gegebenes Thema, in dessen bildlicher Ausführung der Künstler wie etwa der Komponist in der musikalischen Entwickelung einer Fuge schwelgt.

Von dem halben Hundert, zum Theil eine ganze Quartseite füllenden Illustrationen lehnen sich allerdings die meisten an biblische Ereignisse und Vorstellungen an, wie diese

eben durch den Gedankengang des Buches in der gleichgestimmten Seele des Künstlers wachgerufen wurden. Aber schon die Gestaltung dieser biblischen, und zwar meistens neutestamentlichen Scenen ist fast durchweg originell. Merkwürdige Belege dafür bieten z. B. die Verkündigung (S. 16), die Geburt Christi (S. 72) und die großartig poetische Darstellung der Gottesmutter (S. 247). Mehrfach bedient sich der Meister mit Glück der mittelalterlichen antitypischen Zusammenordnung alt- und neutestamentlicher Scenen und weiß auch auf diesem Gebiete dem nie zu erschöpfenden christlichen Stoffkreise neue Motive abzugewinnen, wie z. B. in der Nebeneinanderstellung von Sündenfall und Kreuzabnahme (S. 254) oder in dem viergetheilten Bilde (S. 110), welches oben die Anbetung der Hirten und der Könige, unten den betlehemitischen Kindermord und Judas mit den Häschern zeigt, getrennt durch die Balken eines Kreuzes, in dessen Mittelpunkt das Antlitz Christi mit der Umschrift: „Wen suchet ihr?“, als Verkörperung des verbindenden Grundgedankens der vier Bilder angebracht ist. — Noch origineller in der Erfindung sind jedoch diejenigen Kompositionen, welche sich nicht so direkt oder gar nicht an biblische Scenen anlehnen, sondern den Gedanken sei es allegorisch oder symbolisch, sei es in ganz frei poetischer und selbst genreartig realistischer Weise verkörpern, wie z. B. die Gestalt Christi als Gärtner, die unserem Aufsatze beigedruckt ist, Christus als Führer der Nachfolge (S. 3), die grandiosen Todtentanzbilder (S. 48 und 49), die beiden schönen Darstellungen von „Solitudo“ und „Silentium“, welche wir früher bei Gelegenheit von Führich's Biographie veröffentlicht haben, endlich die liebliche Idylle des Hirten, dessen Heerde der Wolf bedroht (S. 175). In diesen letzteren Kompositionen, wie überhaupt an allen Stellen, wo es hingehört, bildet das landschaftliche Element wieder einen Hauptreiz der Darstellung.

Daß die Wiedergabe durch den Holzschnitt von K. Oertel's Meisterhand und die sonstige Ausstattung des Buchs den höchsten Anforderungen Genüge leistet, brauchen wir bei der so vielfach erprobten Gediegenheit des A. Dürr'schen Verlags und der von ihm beschäftigten Arbeitskräfte kaum besonders hervorzuheben. Führich selbst bezeichnete die Reproduktion dem Schreiber dieser Zeilen wiederholt als tadellos.

C. v. Lützow.

Zur italienischen Kunstgeschichte.

Von W. Lübke.

IV.

Loreto.

(Schluß.)

Was endlich die Sibyllen betrifft, so werden sie sämmtlich dem G. della Porta zugeschrieben, der von allen hier betheiligten Künstlern am meisten den Manieren Michelangelo's gefolgt ist. Bei der Mehrzahl der Sibyllen läßt sich nun diese Richtung nicht verkennen. Sie treffen darin mit den Gestalten des Moses und Bileam zusammen. Andere aber muß man von dieser Gruppe ausnehmen, weil sie in der Konception ächte Sansovino'sche Motive, in der Durchführung, namentlich der Gewänder, noch den von diesem Meister ausgehenden reineren Stil verrathen. So vor Allen die delphische Sibylle an der Westseite,

ein ächter Gedanke Andrea's, jugendlich schlank, in königlicher Anmuth, das Diadem auf dem schönen Kopfe, in der Wendung des Körpers und dem feinen Gewande auffallend an die Gestalten der Tugenden an den Gräbern in S. Maria del Popolo erinnernd. Die Libysche an derselben Seite, eine Alte mit eingetrockneten Zügen, das Gewand reich, aber nicht ganz frei entwickelt, entspricht eher dem Style della Porta's. An der Südseite gehören die Persische und die Erythräische zu derselben Gattung jugendlich reizender, anmuthig bewegter Gestalten, die unmittelbar auf Sansovino zurückzuführen, jedenfalls aber nach seinen Entwürfen von einem ihm sich nahe anschließenden Schüler gearbeitet sind. So hold und anmuthvoll diese Wesen vor uns hintreten, so läßt sich doch nicht verkennen, daß ein Element tieferer Beseelung ihnen meistens fehlt. Doch sind sie auch ebensoweit entfernt von allem falschen, manierirten Haschen nach scheinbarer Bedeutsamkeit. Anderer Art ist wieder die Cumäische Sibylle, in der mittleren Nische der Südseite, eine hagere Alte in etwas schlaff drapirten Gewändern, ein großes Buch mit Anstrengung vor sich haltend und gegen das vorgeschobene rechte Knie stützend, während der Kopf etwas gleichgültig seitwärts blickt. Verwandt in Auffassung und Durchführung ist an der Ostseite die Samische in etwas gesuchter Gewandung und geziertem Kopfputz; ebenso die Kimmerische, die in der Stellung etwas Unfreies, im Gewande etwas Gekünsteltes hat. Auf Sansovino's Inspirationen läßt sich endlich nur noch die letzte, die Tiburtinische Sibylle, an der Nordseite zurückführen, während ebendort die Hellespontische, eine lebendig charakterisirte Alte, und die zierliche Phrygische, welche in ein von einem Engel gehaltenes Buch blickt und vor Erstaunen die Arme ausbreitet, mehr den auf G. della Porta zurückgeführten Figuren sich anschließt.

Zieht man nun die Summe, so sind zunächst von den Sibyllen nur vier im Geiste Sansovino's geschaffen, während von den Propheten die meisten auf seine Erfindung zurückgeführt werden dürfen und auch in der Ausführung sich seinem Style anschließen. Die Reliefs endlich, mit Ausnahme der beiden an der Ostseite, scheinen mir so vorzüglich, daß, wenn Sansovino nicht ausschließlich wie bei der Verkündigung und der Geburt Christi die Ausführung besorgt hat, dieselbe doch ganz in seinem Sinne erfolgt ist. Ich glaube daher, daß man die Arbeiten der Casa Santa zu den höchsten Schöpfungen der christlichen Plastik zu zählen hat, und daß das Urtheil, als seien dieselben „im Ganzen" in einem „schon beträchtlich manierirten" Styl ausgeführt, sich auf einen kleinen und zumeist untergeordneten Theil beschränken muß. Die Hauptsache, die großen Reliefs, sind in der Mehrheit von allererster Schönheit; die Propheten sind größtentheils tüchtig und edel, wenn auch nicht von großer geistiger Gewalt der Charakteristik; von den Sibyllen sind immer noch einige von einer reinen Anmuth.

Endlich dürfen die mehr untergeordneten dekorativen Werke nicht übergangen werden. Es sind die anziehenden nackten Engelknaben, welche über den Giebeln der vier Thüren ruhen; ferner die Adler mit den Guirlanden und die Löwenköpfe im Fries; sodann die spielenden Putten an den Pfeilern der Balustrade. Es sind Arbeiten von Mosca und Cioli, zum Theil von großer Schönheit und Lebendigkeit, durchweg aber von hohem ornamentalem Reiz. Aber auch am Sockel haben die unter den Nischen befindlichen Felder den Schmuck von graziösen figürlichen Reliefs erhalten, die in ihrer Erfindung voll Geist, in der Ausführung von delikatester Feinheit sind. An der Südseite zeigt das Mittelfeld eine köstliche Caritas mit drei Kindern, von denen sie das Kleinste auf dem Arme hält: eine Komposition von florentinischer Feinheit und Lebendigkeit. An der Schmalseite sieht man einen knieenden Triton, dessen Arme in meisterlich behandelte Akanthusranken auslaufen. Auf seinem Kopfe trägt er eine antike Vase. Außerdem sieht man Kandelaber, Sphinx- und Satyrgestalten, Genien mit Arabeskenranken und Adler in mannigfachen und geistvollen

Kombinationen. Diese unscheinbaren Reliefs gehören zu den schönsten ornamentalen Gedanken der goldenen Zeit.

Girolamo Lombardo, der von 1534—1560 in Loreto gearbeitet haben soll und jedenfalls zu den Hauptmeistern der Casa Santa gehört, fügte schließlich die vier Bronzethüren hinzu, welche den reichen plastischen Schmuck des Baues abschließen. Für diese und andere Gußwerke, die wir noch zu erwähnen haben, richtete er in dem benachbarten Recanati, wo er sich niedergelassen hatte, ein Gießhaus ein. Die Recanatenser wußten die Vortheile, welche ihrer Stadt aus einer solchen künstlerischen Niederlassung erwachsen mußten, so wohl zu würdigen, daß sie dem Meister für sich und seine vier Söhne Antonio, Pietro, Paolo und Giacomo das Bürgerrecht ertheilten. (Ricci, a. a. O. II, 50 fg. 70). Diese vier Thüren sind nicht blos Meisterwerke in technischer Durchbildung, sondern sie gehören in architektonischer Gliederung, in Schönheit der Ornamente und im Stil der figürlichen Darstellungen zum Vorzüglichsten ihrer Epoche, ja man würde sie für Werke aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts halten, wenn die spätere Entstehungszeit nicht verbürgt wäre. Jede Thür enthält in zwei Feldern Scenen aus dem Leben Christi, mit wenigen Figuren in einem kräftigen Reliefstyl entworfen, von lebendiger, selbst dramatischer Charakteristik, wie denn z. B. die Geißelung Christi eine treffliche Komposition ist. Die Einfassung besteht aus meisterhaft erfundenen Arabesken: Engelfigürchen, die in Akanthusranken auslaufen. Die Figuren sind noch ohne alle Manier behandelt. Der Meister hat offenbar die Traditionen einer besseren Epoche festgehalten, so daß seine Auffassung etwa dem edlen Styl der gleichzeitigen Eklektiker entspricht.

Außerdem schuf Girolamo den schönen Leuchter, der hinter der Casa Santa hängt, und an welchem fünf reizende Genien die Flammen zu halten scheinen; sodann die beiden in Form von Füllhörnern gestalteten Leuchter, welche vor dem Altar des Sakraments zu zu beiden Seiten angebracht sind; endlich die Bronzestatue der Madonna, welche sich an der Façade der Kirche über dem Hauptportal in einer Nische befindet.

Mit allen diesen Werken ist aber die prachtvolle plastische Ausstattung dieses Denkmals noch nicht erschöpft. Wir haben noch von den drei kolossalen Bronzeportalen der Façade, von dem großartigen Taufbecken, ebenfalls auf's reichste in Erz gegossen, endlich von der Statue Sixtus V. vor dem Eingang der Kirche und von dem stattlichen Brunnen auf dem Platze zu reden.

Das Hauptportal wurde unter Girolamo's Leitung von seinen vier Söhnen ausgeführt. Es ist ein Werk, in welchem der größte Reichthum der Dekoration durch architektonische Gesetzmäßigkeit gezügelt wird. Jeder Flügel enthält drei ungefähr quadratische Hauptfelder, welche mit vier kleineren, minder hohen, aber ebenso breiten Feldern abwechseln. Sie geben in wenigen Figuren Scenen aus dem alten Testamente, ungemein energisch bewegt, in kühner dramatischer Entwicklung und in einer Auffassung, die von vollendeter künstlerischer Meisterschaft zeugt. Die Hauptfelder enthalten, von oben beginnend, die Erschaffung der Eva, den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese: Kompositionen, die an Prägnanz, Lebendigkeit des Ausdrucks, Schönheit der Zeichnung und Feinheit markiger Modellirung nichts zu wünschen übrig lassen. Die drei andern: Adam und Eva bei der Arbeit, Kain's Brudermord und seine Flucht haben eine an Donatello erinnernde wilde Energie, leiden aber an etwas zu langen Körperverhältnissen. Sie zeigen entschieden eine andere Hand. Der Rand der einzelnen Felder, sowie jener der beiden Thürflügel wird durch ein elegant dekorirtes Kymation gebildet; alle übrigen Flächen sind aber mit Arabesken bedeckt, die an geistreicher Erfindung, Schönheit der Linien und Feinheit der Ausführung geradezu klassisch genannt werden müssen. Eine herrlich gezeichnete Akanthusranke bildet das Hauptmotiv, in

rhythmischer Abwechslung mit Genien, Satyrn, Vögeln und einzelnen Köpfen von Propheten und Sibyllen untermischt. Dazu kommen kleine Wappenschilde, in der Mitte der Querleisten von Figürchen, die in Akanthusranken auslaufen, gehalten. Die Ausführung zeugt von der höchsten technischen Vollendung, von einer unübertroffenen Virtuosität der plastischen Durchbildung, welche die Traditionen der besten Zeit festhält. So kommt es, daß der verschwenderische Reichthum der Dekoration doch nicht zum Eindruck des Unklaren, Ueberladenen neigt.

Auch die Madonna über dem Hauptportal, das letzte Werk Girolamo's, beweist, daß der Künstler dem Geist der früheren Epoche treu geblieben ist. Stehend, in reicher Gewandung, die in den großen Massen den Bau des Körpers deutlich zeichnet und keine Spur von den überzierlich, kleinlich getheilten Draperien der meisten gleichzeitigen Werke erkennen läßt, hält sie das Kind sorglich auf den Armen. Der vom Schleier bedeckte Kopf neigt sich in mildem Ausdruck der Demuth. Diese Haltung, die so gar nichts von dem siegesgewissen Selbstbewußtsein verräth, welches in der damaligen Kunst sich überall sonst so breit macht, erinnert stark an die Anspruchslosigkeit der Werke des 15. Jahrhunderts, namentlich an den Charakter der Arbeiten aus der älteren Lombardenschule.

Die beiden kleineren Portale der Façade weichen in der Eintheilung von dem Hauptportal ab, suchen dasselbe aber an Reichthum noch zu überbieten. Dennoch ist auch hier die architektonische Eintheilung eine so klare, die Behandlung des Reliefs eine bei durchweg malerischer Wirkung so maßvolle, daß auch diese Werke unter den gleichzeitigen Schöpfungen, wenn man sie z. B. mit dem äußerst manierirten Hauptportal des Giovanni da Bologna am Dom zu Pisa vergleicht, einen hohen Rang einnehmen. Giebt man einmal die durch Ghiberti in die Kunst eingeführte Behandlung des Reliefs mit reichen malerischen Gründen zu, so halten diese Thüren von Loreto an den Prinzipien dieser Reliefauffassung fest, ohne in die Ausschweifungen der meisten anderen gleichzeitigen Plastiker zu verfallen. Allerdings hat die Behandlung der menschlichen Figur, besonders im Faltenwurf und in der Kopfbildung, eine Neigung zu den Manieren der Zeit, aber doch in bescheidener Weise und gemildert durch die lebensfrischen Züge der größtentheils trefflichen Kompositionen.

Die linke Thür ist das Werk des Tiburzio Verzelli von Camerino, eines der zahlreichen Künstler der Mark Ancona, welche durch die Arbeiten zu Loreto nach Recanati geführt wurden, um dort in der Schule des Girolamo Lombardi die Bronzetechnik zu erlernen. Seine Gehilfen waren zwei Recanatenser, Sebastiano Sebastiani und Gio. Batt. Vitali. Trotz allen Reichthums ist die Eintheilung dieser Thür der des Hauptportals noch vorzuziehen, wie sie denn in Vollendung der Arbeit zum Vollkommensten ihrer Art gehört. Jeder Flügel enthält fünf Bildfelder, von denen das oberste und unterste nur halb so hoch sind wie die übrigen. In diesen sieht man der Reihe nach die Erschaffung des Adam und der Eva, zwei treffliche Kompositionen; Hagar in der Wüste vom Engel getröstet, fein entwickelte Figuren mit überaus reichem landschaftlichem Hintergrunde; Jakob und Rachel am Brunnen, eine lebensvolle Scene im Charakter der raffaelischen Bibelbilder, aber völlig selbständig erfunden; Abraham's Opfer, wieder in ziemlich ausgeführter Landschaft; Joseph's Erhöhung, abermals eins der trefflichsten Bilder; Pharao's Untergang im rothen Meer, trotz schöner Gestalten zu überladen und deshalb ohne Wirkung; dramatisch bewegt dagegen und voll Ausdruck Judith, welche Holofernes tödtet; endlich die Mannalese und Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, kleine lebensvolle Scenen. Zu diesen Hauptbildern kommt aber in dem breiten Rahmen, welcher dieselben umgiebt, noch eine Anzahl kleinerer ebenso figurenreicher Relieffelder, welche in miniaturhafter Feinheit ausgeführt sind. Die Anordnung ist folgende. Sechs Querstreifen zunächst, die einzelnen Hauptfelder von einander



trennend, enthalten Friese von je zwei Genien, welche in Akanthusranken auslaufen und ein Wappenschild zwischen sich halten. Das Motiv ist der Hauptthür entlehnt, aber in noch schönerem Linienzuge, noch schwungvollerer Zeichnung ausgeführt. Dazu kommen aber zwei senkrechte Ornamentstreifen, welche jeden Thürflügel einrahmen. Sie bilden sich in schöner Abwechselung aus Blumensträußen und kleineren sowie größeren ovalen Medaillons, erstere quer, letztere aufrecht gestellt, Alles unter einander durch Bandschleifen zierlich verknüpft. So entstehen in jeder Reihe fünf größere ovale Felder, im Ganzen also zwanzig, die vier oberen, mittleren und unteren mit eleganten Gestalten von Propheten und Sibyllen, die mit jenen abwechselnden beiden Zwischenreihen mit weiteren Scenen aus dem alten Testamente geschmückt. Aber selbst die sechzehn kleineren ovalen Medaillons haben noch biblische Reliefs erhalten, deren minutiöse Ausführung von der höchsten Virtuosität der Künstler Zeugniß ablegt. Schon die bloße Beschreibung muß deutlich machen, daß wir es hier mit einem Meisterwerke der Erzarbeit zu thun haben.

Den Auftrag zur zweiten Thür (der südlichen) erhielt Antonio Calcagni. Dieser Künstler, 1536 in Recanati geboren, erlernte die Bronzetechnik in der Schule Girolamo Lombardo's, hielt sich aber in seinen Werken nicht frei von gewissen Manieren der Zeit. Besonders mit dem etwas kleinlich detaillirten Faltenwurf sowie dem konventionellen Typus seiner Köpfe zahlt er gewissen Geschmacksrichtungen der Epoche seinen Tribut. Doch werden wir ihn in dem großartigen Monumente für Sixtus V. als einen vortrefflichen Meister kennen lernen. Was zunächst das Portal betrifft, so entwarf und modellirte er dasselbe seit 1590, so wie es noch jetzt sich zeigt, allein als er die Modelle kaum vollendet hatte, überraschte ihn 1593 der Tod. Seine Schüler, die Brüder Tarquinio und Pietro Paolo Jacometti aus Recanati, sowie Seb. Sebastiani, der schon an der nördlichen Thür geholfen hatte, führten nach ihres Meisters Entwürfen den Guß zu Ende*). Die Thür schließt in der Eintheilung und Ausschmückung sich genau der nördlichen an, nur sind die ovalen Medaillons etwas größer und die Blumensträuße deshalb mehr zusammengedrängt und stärker ausladend, was der Wirkung nicht günstig ist. Auch hat der Meister an den Querstreifen einige Abänderungen beliebt, denn der oberste zeigt neben den Wappen jederseits drei weibliche Figuren, der folgende drei nackte Genien von großer Anmuth; doch ist die gleichmäßigere Anordnung des nördlichen Portals von schönerer Wirkung. Im Uebrigen ist Alles in derselben reichen Pracht angelegt und in ähnlicher Feinheit durchgeführt, nur daß die Gestalten in einem weniger einfach klaren Style behandelt sind. Die Hauptfelder enthalten ebenfalls Scenen aus dem alten Testamente, von Kain's und Abel's Opfer bis zu Esther's Bitte vor dem Könige. Die gelungensten Bilder sind die von Kain's Brudermord, Noah's Dankopfer und Jakob's Traum. Die übrigen leiden an Ueberfüllung, und das Landschaftliche ist nicht mit der Schärfe detaillirender Charakteristik durchgeführt wie an der nördlichen Pforte, die Formen vielmehr sind etwas flauer und allgemeiner.

Etwas früher, 1587 bis 1589, schuf Calcagni das Denkmal Sixtus V, welches auf der prächtigen Marmortreppe vor der Façade der Kirche sich, seitwärts vom Haupteingange, erhebt. Die sitzende Statue des gewaltigen Papstes ruht auf einem achteckigen Marmorpostament, welches an den vier Hauptseiten mit Inschrift, Wappen und den etwas überfüllten Reliefdarstellungen des Einzugs Christi in Jerusalem und der Austreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel, alles aus Bronze mit großer Feinheit gearbeitet, geschmückt ist,

*) Ueber alles dies vgl. Ricci a. a. O. Bd. II. Die unrichtigen Angaben, die aus Cicognara in Thiersch' Reise übergegangen, sind danach zu ändern. Am Fuße der Thür liest man die Namen der Künstler und die Jahrzahl 1600.



während die vier Diagonalseiten die etwas manierirten Bronzestatuen der vier Kardinaltugenden enthalten. Bezeichnend für den Geist der Zeit sind auf den Hauptseiten neben den prächtig behandelten Wappenschilden und ihren Ornamenten verschiedene Embleme mit Devisen: der Hahn („diu noctuque custos"); der schlafende Löwe („suscitare nullus audebit"); Pfeil von einem Baume abprallend („resilient"); Löwe mit Blumen auf einem Fels („fundamenta eius"). In der Statue des sitzenden Papstes ist Nichts von den Manieren der Zeit zu finden; es ist vielmehr ein edles Werk voll Großartigkeit der Anlage, feiner Charakteristik und bewunderswerther technischer Vollendung. Die Linke ruht auf der Seitenlehne des Sessels, während die Rechte sich wie zum Segnen erhebt. Der Kopf mit den bedeutenden Zügen und dem langen Vollbart hat im Ausdruck und der Haltung etwas mild Gelassenes und entspricht in dieser Ruhe nicht ganz dem Bilde, welches man sich von diesem unerbittlich energischen Herrscher zu machen gewohnt ist. Die Dalmatica und der Sessel sind mit Reliefs gänzlich bedeckt, deren delikate Ausführung von höchster Meisterschaft zeugt.

Antonio setzte seinen Namen auf das wohlgelungene Werk: Antonius Bernardini de Calcaneis Recanatensis faciebat. Als der päpstliche Gießer Anchises Censorio die Arbeit auf siebentausend Scudi schätzte, fügten die dankbaren Auftraggeber noch 1300 Scudi aus freiem Antriebe hinzu und betrauten den Künstler mit der Anfertigung des zweiten Nebenportales der Kirche.

Zu dieser unermeßlich reichen plastischen Ausstattung kommt noch das kolossale bronzene Taufbecken, welches Kardinal Gallo, der Protektor von Loreto, nach Vollendung der Thüren durch den oben schon erwähnten Tiburzio Verzelli ausführen ließ. Auch bei dieser Arbeit leistete Gio. Batt. Vitali ihm Beistand; außerdem zog der Meister auch seinen Sohn Giovanni Battista dazu heran. Das prächtige Werk steht in der ersten Kapelle des linken Seitenschiffs, gleich beim Eingange. Ueberreich dekorirt, zeigt es in den ornamentalen Details schon viele barocke Elemente, im Figürlichen jedoch manches treffliche Motiv und in der Ausführung wieder dieselbe hohe Meisterschaft, welche dieser ganzen recanatensischen Schule eigen ist. Es besteht aus einem achteckigen Unterbau, der von vier kräftigen Genien gehalten wird. An demselben sieht man die Statuen der drei Kardinaltugenden und einer vierten, die einen Todtenkopf betrachtet, mit der Beischrift „nescio frangi" (wohl die Frömmigkeit). Die Liebe wird mit „nescio findi", die Hoffnung mit „nescio flecti", der Glaube mit „nescio falli" bezeichnet. Die Figuren sind etwas zu schlank, dabei elegant drapirt und lebendig bewegt, nicht ohne Manier. Am Deckel des Gefäßes ist die Taufe Christi in einem ausdrucksvollen, edlen Relief dargestellt. Alle Flächen sind außerdem mit figürlichen Scenen, alle Einrahmungen mit Arabesken, Putten, Wappen, Emblemen, Festons und Voluten bedeckt, das Einzelne schon stark barock, die Gesammtwirkung überladen, aber Alles in bewunderswürdiger Vollendung mit miniaturartiger Feinheit ausgeführt.

Eine weitere Schöpfung dieser fruchtbaren Gießerschule ist der große prachtvolle Brunnen, welcher sich mitten auf dem Platze vor der Kirche befindet. Auf mehreren Marmorstufen steigt ein weites Marmorbecken auf, in welchem Tritonen auf Seepferden ihr Wesen treiben. Darüber erhebt sich ein mit Wappenschildern geschmückter Aufsatz, an welchem vier prächtig stylisirte Drachen von höchster Lebendigkeit als Wasserspeier vortreten. Endlich wird die auf dem Oberbau ruhende Schaale von einer köstlichen Gruppe nackter spielender Kinder voll des heitersten Muthwillens eingenommen. Sie ducken sich in reizenden Bewegungen unter dem Wasserstrahl, der von dem Rande der oberen Schaale auf sie herabstürzt. Noch ein zweiter, kleinerer Brunnen befindet sich in der Vorstadt von Loreto, noch origineller in der Erfindung. Es sind vier trefflich charakterisirte Hähne (Anspielung auf das Wappenthier



des Kardinals Gallo), die im vollen Akt energischen Krähens zu Wasserspeiern verwendet sind. Ueber ihnen auf der Krönung des kleinen graziösen Monumentes ein Drache, denen am großen Brunnen ähnlich.

Ich habe nur noch hinzuzufügen, daß der große Palast, den Bramante begonnen, mit seinen beiden weiten Bogenhallen in zwei Geschossen auf edel gebildeten Pfeilern dem Ganzen einen überaus großartigen Abschluß giebt. Die Pfeiler sind in Travertin, unten mit dorischen, oben mit ionischen Pilastern bekleidet; die Mauermassen und Wandflächen aus Backstein. Der Eindruck dieser ganzen Pracht, an welcher anderthalb Jahrhunderte wetteifernd gearbeitet haben, gehört zu den großen Ueberraschungen, die Italien selbst dem genauen Kenner seiner kunstberühmtesten Städte bieten kann.

Etruskische und römische Ausgrabungen.

Rom, im Februar 1871.

Es war Ende Dezember vorigen Jahres, daß hier in Rom die Nachricht von der Aufdeckung eines neuen Grabes in Corneto auftauchte, mit ziemlich fabelhaften Gerüchten, wie es immer zu geschehen pflegt, wenn Leute von nicht zu hoher Bildung etwas auffinden, dessen genauen Werth sie nicht zu erkennen wissen. Bis jetzt ist es nun im Kirchenstaat noch wie früher (die betreffenden italienischen Gesetze kenne ich nicht, habe aber gehört, daß sie etwas verschieden sind), daß dem Staate das gehört, was sich unter der Erde findet, mit Ausnahme der beweglichen Sachen. Ist also etwas gefunden, z. B. ein Grab, so müssen die betreffenden Eigenthümer der Regierung davon Mittheilung machen; diese schickt eine Kommission hin; findet die das Grab würdig der Aufbewahrung, so wird auf Staatskosten ein Eingang dazu gebaut, mit Verschluß versehen und der Schlüssel dem angestellten Custoden übergeben; scheint der Kommission das Grab von weiter keiner Bedeutung, so überläßt die Regierung dem Eigenthümer damit zu machen, was er will. Es leuchtet ein, daß diese Bestimmungen dem glücklichen Finder viel Umstände und Beschwerden verursachen, und man kann sich nicht darüber wundern, wenn viele, die ein Grab gefunden haben, um nur nicht die Kommission über den Hals zu bekommen, es sofort wieder zuschütten, wovon ich mehr als ein Beispiel anführen könnte; doch das nur beiläufig. In unserm Falle also war der Regierung Anzeige geworden, daß von den Gebrüdern Marzi zu Corneto ein neues Grab mit wichtigen Gemälden und vielen Inschriften aufgedeckt sei. Der zur Prüfung hingeschickten Kommission schloß ich mich an und hatte in Folge dessen das seltene Schauspiel, eine Grabkammer zu sehen, welche sich noch ganz im Zustande, wie sie aufgefunden war, befand, ja die man eben erst aufgedeckt nennen konnte, da der Besitzer nach der ersten Entdeckung sie wieder hatte zuwerfen und erst bei Ankunft der Kommission völlig ausgraben lassen.

Erlauben Sie mir hier ein paar Worte über die etruskischen Grabkammern im Allgemeinen einzufügen; es sind zwar die hauptsächlichsten Gemälde daraus publizirt, doch da das vorzüglichste Werk darüber, das von Stackelberg und Kästner, so viel ich weiß, gar nicht in den Buchhandel gekommen ist, und auch bei den weiter verbreiteten Publikationen über die allgemeine Anlage der etruskischen Gräber wenig gesagt worden ist, mögen ein paar Worte, um die neugefundene Grabkammer in ihrer Bedeutung zu erkennen, nichts schaden.

Die alten Etrusker, merkwürdig in so vielen Beziehungen, sind es auch in der Art, wie sie ihre Todten bestatteten. Ich will nichts sagen von jenen Tumuli, wie dem vielbesprochenen Grabe des Porsenna, von denen wir viel zu wenig wissen, als daß wir im Stande wären, sie hier in Betracht zu ziehen, sondern ich will nur reden von jenen Grabkammern, die uns gerade noch genug

des Merkwürdigen bieten. Man kann im Ganzen zwei Arten unterscheiden, einmal solche, die nur für eine Person waren, und solche, die für mehrere, mitunter für eine ganze Familie zum Begräbniß dienten. Erstere liegen meist in geringer Tiefe unter der Erde; sie bestehen aus einem einheitlichen, ziemlich kleinen Raum (deshalb Grottine von den Cornetanern genannt); die Decke ist dachförmig behandelt; in der Längenachse zieht sich ein ziemlich breiter Querbalken durch, der in den Giebeln auf geschweiften Vorsprüngen ruht, welche letztere ganz den geschweiften Ausläufen der Façaden ähneln, die man so häufig an den Zopfkirchen Roms bemerkt. Decke und Deckbalken sind mit Quadraten, gewöhnlich blau und weiß oder roth und weiß, bemalt, während die Giebel sowie die vier Wände mit bildlichen Darstellungen, Kampfscenen aus der Palästra, Pferderennen, Musik und Tanz bedeckt sind. Nach unten bildet eine Wellenlinie und Mäander den Abschluß. Die zweite Art, in einer größeren Tiefe, die sogenannten Grotten, weisen natürlich größere Räume auf; bald ist es ein großer Saal, in der Mitte durch eine mächtige Säule gestützt, mit vorspringenden Basen an den Wänden, um darauf die Aschenkisten und Sarkophage unterzubringen, bald schließen sich an ein Hauptgemach andere Nebenräume an; die Decke hat nicht mehr die regelmäßige Form eines Daches, doch hat man fast nie vergessen, einen oder mehrere Deckenbalken mit verschiedenen Seitenbalken anzubringen; das Dach ist hier nie bemalt, sondern zeigt die natürliche Farbe des Felsens (beide Arten sind nämlich in Felsen gehauen, den sogenannten Nenfro, eine leicht bröckelnde Art Tuff). Die Wände sind häufig ohne Schmuck gelassen, und wenn sie Wandmalereien zeigen, so sind dieß Trinkgelage und viel Scenen aus der griechischen Mythologie wie: Odysseus, den Polyphem blendend, Theseus und andere Heroen in der Unterwelt, u. a. m. Daß diese Art der Grabgemächer jünger ist als jene erstbesprochenen, geht nicht nur aus der mehr sorgsamen Anlage bei jenen, aus dem strengeren Styl der Gemälde, während diese nicht bloß in Stoff, sondern auch in Art und Weise der Darstellung griechischen Einfluß nicht verkennen lassen, sondern auch daraus hervor, daß bei den kleinen Grotten Inschriften sich nicht finden, während die großen dieselben in reicher Zahl, darunter zuletzt sogar römische darbieten.

Das neu aufgedeckte Grab gehört nun entschieden zu der letzten Gruppe, zu den jüngeren. Es enthält 4 Räume, zunächst bei der Thür ein viereckiges Gemach von nicht ganz regelmäßiger Gestalt (die Eingangswand, die kleinste, hat 5, 64, die gegenüberliegende 6, 33, die beiden ungefähr gleichen Seitenwände je 6, 74 Meter) rings mit Bildwerken verziert, die Decke mit Andeutung von Balken, sonst wie in den andern Gemächern ohne Schmuck. Der Thür gegenüber ein zweites Gemach, etwas kleiner als das erste (die Eingangswand und die gegenüberliegende haben ungefähr 4, 30, die beiden andern 5, 30 Meter), nicht ganz ohne bildlichen Schmuck, während die dritte und vierte Kammer, rechts und links vom Haupteingang, durchaus des Schmuckes entbehren, dagegen aber den Zweck, zu welchem sie einst gebraucht waren, nämlich zu wirklichen Grabkammern, durch in die Wand eingehauene Löcher, links zwei, rechts eins, zur Unterbringung der Todten offenbaren. Unterscheidet sich nun das Grab schon durch die ganze Anlage nicht unwesentlich von den bisher bekannten, so noch mehr dadurch, daß hier die Nebenkammern von dem Hauptgemache durch eine Thür und zu jeder Seite derselben durch eine Fensteröffnung verbunden sind.

Betrachten wir nun die Gemälde des Hauptzimmers, das offenbar als Atrium, als Empfangshalle zu denken ist, näher, so ergeben sich vom Boden aus die fast allen Gräbern gemeinsamen Verzierungen, Mäander und Wellenverzierung, und darüber Scenen aus dem Leben, Männer sitzend, mit Speeren in der Hand, vor ihnen Frauen, wie es scheint im Gespräch begriffen; ferner zweimal eine Mahlzeit, der Mann liegend auf einer Kline, deren Kissen mit mannigfacher Stickerei deutlich angegeben sind, davor ein niedriger Tisch mit Broten und mancherlei Speisen; zu seinen Füßen sitzt eine Frau, mit künstlich angeordnetem Haar, geschmückt mit Hals- und Armbändern; sie empfängt aus der Hand des Mannes ein Ei. Hinter ihr und dem Manne Diener mit Wedeln, andere mit mancherlei musikalischen Instrumenten (man unterscheidet deutlich die kreisförmigen Hörner, dann Flöten, die wie gewöhnlich von vorn, und andere, die von der Seite wie bei uns geblasen werden), die durch ihre Musik zur Aufheiterung bei dem Mahle sorgen. Man hätte Unrecht, glaube ich, zur Erklärung dieser Darstellungen zur Symbolik und Allegorie seine Zuflucht zu nehmen: so nahe es liegt, bei dem Mahle an die sogenannten Todtenmahle der Griechen, bei

dem Ei an Wiedererstehung nach dem Tode u. s. w. zu denken, darf man doch wegen des durchaus realistischen Sinnes, der in den etruskischen Gemälden sich kund giebt (ich erinnere an die schon erwähnten Scenen aus der Palästra, Wagenrennen, Musik u. s. w.) auch hier nichts anderes annehmen, als daß sie die Grabkammer, die Wohnung des Todten, mit dem ausgeschmückt haben, was ihm auch im Leben das Liebste war. Allerdings fehlen allegorische Personen nicht ganz: neben der Thür, die dem Haupteingange gegenüber liegt, findet sich links ein geflügelter Jüngling mit Hammer, offenbar der Todesgenius, wenn dieser auch sonst als bärtiger wilder Mann gebildet wird, und rechts ein gleichfalls geflügelter Jüngling, der mit der rechten Hand auf einer vor ihm befindlichen Tafel die Schicksale des Verstorbenen schreibt; aber diese beiden Figuren sind durch den Platz, den sie erhalten haben (sie befinden sich über den beiden Fenstern), ganz aus der Komposition herausgerückt, und andererseits mangeln dergleichen Figuren selbst bei den historischen Darstellungen der Etrusker nicht. Fast über jeder Figur finden sich Inschriften, so reichlich wie sie bis jetzt noch kein andres Grab geliefert hat; vielleicht wird es gelingen, sie nicht nur den Buchstaben sondern auch dem Sinne nach zu entziffern; man dürfte sich daraus wohl mancherlei Gewinn gerade für die uns noch so dunkle Kunstgeschichte der Etrusker versprechen. Das Ganze ist al fresco gemalt, wie nach den von O. Donner angestellten Untersuchungen jetzt wohl mit Sicherheit angenommen werden darf; freilich hat man noch vor wenigen Wochen von Neuem den Versuch machen wollen, enkaustische Malerei, und zwar doppelt enkaustische zu erkennen, aber ohne genügende Gründe.

Das dahinterliegende Zimmer ist (abgesehen von der Eingangswand) mit drei Schildern auf jeder Wand verziert. Zunächst möchte man darin den Grund für Porträts vermuthen, doch findet sich davon keine Spur; Löcher, die darüber angebracht sind, könnten auf den Gedanken bringen, daß hier wirkliche Schilder aufgehängt waren (wie fast alle Gräber ist nämlich auch dieses schon früher von Menschen, die nach Gold und andern Metallen suchten, ausgeplündert worden) doch spricht dagegen, daß Inschriften quer über den vom Schild eingenommenen Raum sich hinziehen. Ansprechend ist die Vermuthung von Dr. Helbig, daß in spätern Zeiten die Etrusker von dem ehemaligen kostspieligen Gebrauche, dem Todten alle seine Waffen mit ins Grab zu geben (vor Kurzem ist in Corneto ein Todter mit vollständiger Rüstung aufgefunden worden), abgekommen seien, und dieselben, oder wenigstens die kostbaren, durch Malerei ersetzt hätten. Die Schilde würden dann wirkliche Schilde bedeuten, und die Löcher darüber würden zur Befestigung von Lanzen u. s. w. gedient haben.

Außer diesem war es mir noch möglich, ein andres gleichfalls neu aufgedecktes Grab zu sehen, der ältern Periode angehörig, wo leider die Feuchtigkeit alles bis auf den einfachen Schmuck der Decke sammt zwei Pferden und Männern davor am Giebel vernichtet hatte.

Die Barbarei übrigens, mit welcher in Corneto (und jedenfalls auch in den andern etruskischen Orten) bei Ausgrabungen vorgegangen wird, ist grenzenlos. Denken Sie sich eine ganze Stadt von 5000 Einwohnern, die beinahe nur von Ausgrabungen lebt; d. h. nur immer so schnell wie möglich und mit möglichst wenig Kosten sich in Besitz der Alterthümer zu setzen sucht; es ist ein wahrer Raubbau; was nicht direkt zu Gelde gemacht werden kann, hat für die Leute dort keinen Werth. —

Hier in Rom wird seit einigen Tagen wieder am Forum und Palatin gearbeitet; doch in Betreff des ersteren werden wohl noch Monate hingehen, ehe man von irgend welchen Resultaten reden kann, und die Gesammtausbeute wird schwerlich groß werden. Vom Palatin gedenke ich Ihnen nächstens eingehend zu berichten; doch muß ich noch um einige Frist bitten; die Baulichkeiten sind so verwickelt, daß man ohne genaueres Studium nicht an eine Beschreibung sich wagen darf; auch existiren so gut wie gar keine Vorarbeiten.

Vor wenig Tagen hat die Erneuerung der Porta Salara, die bei dem Brescheschießen ziemlich mitgenommen war, Grabmonumente zu Tage gefördert, zunächst ein größeres Grab, welches, wenn ein darin gefundener kleiner Inschriftstein als dazu gehörig anzusehen wäre, einer Licinia und ihrem Bruder von ihrer Mutter Licinia Hymnis errichtet wäre. Außer Fragmenten von Friesornamenten hat man bis jetzt noch das Bruststück einer Frauenstatue, wie jene Ornamente von Marmor gefunden, deren Gewandmotive nicht übel sein sollen. Interessanter ist ein ebenfalls dort zu Tage

gekommener Grabstein von beträchtlicher Höhe, auf dessen Vorderseite in einem Halbrund in Hochrelief die Figur eines Knaben in Toga angebracht ist, mit offener Rolle in der linken Hand, die ebenso wie der Rest der Vorderseite neben und unter dem Relief mit Inschriften bedeckt ist. Die Eltern beklagen darin den Verlust ihres jugendlichen Sohnes, der lateinisch und griechisch zu dichten wußte wie die besten Dichter. Um den Vorübergehenden darüber ein Urtheil zu erlauben, haben sie gleich einige Verse, sowohl lateinische wie griechische, beigeschrieben.

Auf Veranlassung dieser Funde, und in Erwartung von andern, hat, wie ich höre, Herr Commendatore Rosa, der Direktor der Ausgrabungen, sich vorgenommen, einen monatlichen Bericht erscheinen zu lassen. Ja, wenn er sich nur immer von selbst machte! Wünschen wir, daß es ihm nicht geht wie so vielen andern italienischen Unternehmungen auf literarischem Gebiete! Um gar nicht von dem Bullettino Napoletano zu reden, so hat die Zeitschrift der archäologischen Schule von Pompei es nun wirklich bis zum 2. Hefte des 2. Bandes gebracht, während sie nach dem Programm schon längst den dritten absolvirt haben müßte.

Erwähnen möchte ich von dem, was in den Adunanzen des archäologischen Instituts vorgelegt wurde, nur ein Ciste, in Präneste gefunden, im Besitz von Martinetti, mit eingravirten Centaurenkämpfen geschmückt; die Zeichnung ist äußerst sauber und fein und kommt der der berühmten Ficoronischen Ciste im Museum Kircherianum, wenn auch nicht gleich, so doch nahe. Nicht übergangen werden darf noch eine kleine Bronzestatuette der Venus, ungefähr 0, 23 hoch, von guter Behandlung. Der Oberkörper ist nackt, während um die Hüften, ungefähr so, wie bei der Venus von Melos, das Gewand geschlagen ist; die ganze Haltung der Figur sowie Spuren an der rechten Seite führen darauf, daß sie mit einem Amor gruppirt war.

Schon längst wollte ich Ihnen von den Ausgrabungen in Nemi berichten, wo man die Spuren des Heiligthums der Diana wieder aufgefunden hat. Dasselbe war, ungefähr so wie der Fortunatempel zu Präneste, den Abhang des Berges hinauf angelegt (der Nemisee, vulkanischer Natur, reicht auf der einen, der Nordseite, nicht bis zu den Kraterwänden heran, sondern läßt Raum für eine ziemlich ausgedehnte Ebene); aus Inschriften und vorhandenen Spuren geht hervor, daß daneben zwei Haine angelegt waren, ägyptischen Gottheiten, jedenfalls der Isis und wahrscheinlich der Bubastis, geweiht. Von dem Fries eines kleineren Heiligthums der Diana ist ein Stück erhalten, auf dessen linkem Ende man Diana mit entblößter rechter Schulter sitzen sieht, eben im Begriff, einen Pfeil abzuschießen, während rechts von ihr drei Niobiden, einer zu Boden liegend, zwei andere fliehend, zeigen, gegen wen ihre Pfeile gerichtet sind. Die Ausgrabungen, die einige Zeit unterbrochen waren, hat der Fürst Orsini jetzt wieder aufgenommen, doch war bei meiner Anwesenheit in Nemi noch nichts weiter gefunden als eine Masse von Lampen aus Terrakotta, meist mit Fabrikstempeln, eine verstümmelte Inschrift und ein kleines Schwein aus Marmor, merkwürdiger Weise ganz hohl, als ob es als Brunnenfigur gedient hätte, eine Verwendung, die hier sich zum ersten Male zeigen würde. Ist auch die Ausbeute vorläufig noch gering, darf man doch bei der Rüstigkeit, mit welcher die Ausgrabungen fortgesetzt werden, bald bedeutendere Resultate erwarten.

R. Engelmann.

Die dritte internationale Kunstausstellung in Wien.

I.

Die Konzertsaison ist zu Ende; die Festwochen der bildenden Künste beginnen. Bald werden die äußerst geschmackvollen Räume, über welche die Gesellschaft der Musikfreunde verfügt, monatelang leerstehen, während sich die geräumigen Empfangszimmer des Künstlerhauses täglich mehr füllen. Jede Kunst will ihr Recht und die Bewohner Wien's sind die letzten, die sich gegen einen solchen Anspruch auflehnen würden.

Man muß übrigens gestehen, daß der leitende Ausschuß der Künstlergenossenschaft seinerseits auch nichts unterlassen hat, um dieses aneifernde Entgegenkommen des Publikums zu verdienen. Weist der zuerst erschienene (noch nicht abgeschlossene) Katalog auch um mehr als 100 Nummern weniger auf, als der vorjährige, so dürfte dieser „Salon" — um uns kurzweg des Pariser Ausdrucks zu bedienen — seinem Vorgänger doch keineswegs an bedeutenden Leistungen nachstehen. Und diese Behauptung, die wir zu beweisen hoffen, fällt ganz und gar zu Ehren der deutschen Kunst aus, da die französischen Maler sich nur durch drei ihrer Kameraden vertreten lassen konnten, durch Tissot, Beaumont, Camino, Italien durch kein hervorragendes Bild glänzt, und die böhmischen Künstler sich noch immer von der hiesigen Ausstellung so ferne halten, als ob sie selbst auf dem Gebiete der parteilosen und unparteiischen Kunst nicht dem Landfrieden trauten.

Mehr als 60 Münchener, an 30 Berliner, über 20 Düsseldorfer haben sich im Dienste des Schönen bereitwillig den 113 österreichischen Künstlern angeschlossen. Sind auf diese Weise die drei bedeutendsten deutschen Malerschulen der Zeit in Wien zur Ausstellung gelangt, so haben andererseits auch Karlsruhe, Dresden, Stuttgart, Zürich u. s. w. Bilder geliefert, die wir ausführlicher besprechen müssen.

Beginnen wir unsere kritischen Bemerkungen mit den zwei großen, viel besprochenen Bildern A. Feuerbach's: „Medea's Abschied" und das „Urtheil des Paris", in welchen wir keinen Fortschritt des Künstlers zu erkennen vermögen. Die Farbe ist trocken, erdiger als je, das Kolorit streift vom bräunlichen Ton stellenweise schon in ein hartes Braun, und was die Ausführung anbelangt, schwankt sie bedenklich zwischen der idealen und realistischen Kunstweise. Die Komposition wollen wir etwas näher untersuchen. An der weit überlebensgroßen Medea, die grimmigen Ausdrucks am Gestade des Meeres sitzt, lehnt arglos der größere ihrer Söhne, während sie den jüngeren im Arm hält. Sie werden die letzten Opfer ihrer Rache sein; wir wissen dies eben sowohl als die ihr zur Seite sitzende ganz verhüllte Begleiterin, die durch ihre felsenartige Unbeweglichkeit einen natürlichen Gegensatz zu den Matrosen bildet, die gar gewaltig sich anstrengen, das Fahrzeug flott zu machen. Diese letzte Gruppe von ganz vortrefflicher Ausführung fesselt den Beschauer fast mehr als der eigentliche Vorwurf des Bildes, zu dem sie ein unwesentliches Beiwerk bildet, — ganz abgesehen davon, daß Medea, der Sage nach, Korinth auf einem von Helios empfangenen Drachenwagen verließ. Das „Urtheil des Paris" ist wie für Gobelins erfunden. Die Scenerie hat nur geringe Tiefe, die Gestalten bilden keine Gruppe; Zeichnung und Farbe sind zahm und zart; fast keine Stelle des theuren Gewebes ist unbenützt geblieben; die Amoretten, die allerliebsten, dienen und spielen überall, wo sie dem Maler gefehlt hätten, um den sehr kaltblütigen neapolitanischen Fischer Paris wenigstens räumlich mit den drei Göttinnen in Verbindung zu bringen. Doch verdient bemerkt zu werden, daß diese einfache Anordnung des Bildes dem Künstler zur Durchführung einer feinen Farbenskala gedient hat, wie denn das Urtheil des Paris überhaupt Medea's Abschied in

jeder Beziehung übertrifft. Feuerbach ist ein zu geistvoller Eklektiker, um die Menge zu fesseln auf die er übrigens, wie schon die Wahl seiner Stoffe zeigt, es gar nicht abgesehen hat. Seine beiden Bilder erregen wohl Aufsehen, lassen jedoch kalt.

Da weiß sich F. Defregger's „Ringkampf in Tirol" viel wärmere Freunde zu verschaffen. Dieser junge Schüler Piloty's führt einen schlichten, treuherzigen Pinsel; jede seiner Gestalten ist so klar gedacht, so bezeichnend ausgeführt, daß man ihr auf den ersten Blick sein Verständniß entgegenbringt. Die Scene, die uns beschäftigt, ist figurenreich, lebendig, spannend. Wer von den beiden Ringern in der Scheuer der Sieger sein wird, wir wüßten es nicht anzugeben, aber wir begreifen ganz und gar das Interesse, mit dem alle die anderen Gestalten des Bildes sich an diesem Zweikampf betheiligen. Denn diese zwei breitschulterigen Gesellen, die da vor uns mit vorgeneigtem Oberkörper und wie mit gezückten Armen um einander herumgehen, sie stehen so leibhaftig, so sprung- und schwungfertig vor uns, daß wir fast fürchten, jener rechtsstehende Bursche, dem die Lust sich mit dem Sieger zu messen aus den Augen leuchtet, werde uns durch sein unzeitiges Dazwischentreten um den gehörigen Verlauf der Dinge bringen. Glücklicherweise sind die andern Zuschauer ruhiger; die Kinder werden von dem Ernst des bevorstehenden Ringens in respektabler Entfernung gehalten; kunst- und sachverständige Männer verwenden kein Auge von den bloßfüßigen Helden in Hemdärmeln, ein paar kräftige Dirnen freuen sich sichtlich des männlichen Spiels, nur Einer, ein blödsinniger Junge, glotzt theilnahmlos vor sich hin. Noch wenige Augenblicke und es wird entschieden sein, ob der Rothkopf richtig der Stärkere ist. Vorderhand aber können wir uns darüber einigen, daß Defregger ein sehr gutes Bild geliefert und sich bisher ebensowohl vor Nachahmung Anderer wie vor Manier zu wahren wußte. Ein gesundes, urwüchsiges Talent! Ausdrücklich wollen wir jedoch bemerken, daß unser freudiges Lob sich nicht auch auf das Kolorit des Bildes erstrecken kann; das Bild befindet sich nämlich in einem betrübenden Zustande von Unreinlichkeit, den ein Versehen in den technischen Mitteln verschuldet zu haben scheint.

Ein anderes Bild, das selbst den flüchtig Vorübergehenden in seinen Kreis bannt, ist O. v. Thoren's „Nähe des Wolfes". Wir bekommen den gefährlichen Wegelagerer selbst gar nicht zu sehen und es wird uns doch ganz unheimlich zu Muthe. Die böse Bestie ist eben ganz in unserer Nähe. Der spitzohrige Schäferhund scheint tollkühn den nahen Rain des Waldes durchstöbern zu wollen; sein Gebieter, der Besitzer der sich ängstlich um ihn schaarenden Heerde, blickt schußbereit nach derselben Richtung, während sein jüngerer Gefährte mit der vorgestreckten Rechten die Stelle bezeichnet, wo er den Feind zu erspähen glaubt, und mit der Linken einen ängstlich oder gar stützig gewordenen Esel nur mit Mühe zur Ruhe verhält. So ist denn alles, was da vor uns leibt und lebt, erregt, besorgt. Alles deutet, verräth die nahe Gefahr; du wendest dem schönen ausdrucksvollen Bilde kaum den Rücken, so glaubst du einen Schuß fallen zu hören. Von Thoren, den die Pariser Kunstwelt mit Vorliebe zu den Ihrigen zählt, hat selten einen glücklicheren Wurf gethan. Daß er ein vollendeter Thiermaler ist, scharf und wahr zeichnet, über einen feuchten Luftton von eigenthümlich kühler Klarheit verfügt, wußten wir; daß er jedoch auch wie ein bleichblütiger Romantiker ein unbestimmtes Etwas, ein Gefühl zum Vorwurf nehmen und es mit einer fast nervösen Aufregung durchzuführen vermöchte, daß er nicht bloß schildern, auch dichten könne, das überrascht uns auf's Angenehmste. Von Thoren's Darstellungen zeichnen sich sammt und sonders durch eine freie frische Behandlung aus; sein ganzes Künstlerherz gehört offenbar Ungarns Land und Leuten — und Thieren; er schwelgt in jedem neuen Stoff, den er ihnen entnimmt, wie in einer verjüngenden Jugenderinnerung. Da ist nichts von jenem leidigen und unleidlichen Chic zu finden, dem selbst bewährte Talente so leicht verfallen, sei es nun, indem sie einen Erfolg in vielfachen Varianten ausbeuten, oder den Kunstmarkt überhaupt zu emsig beschicken. Mit einem Worte, v. Thoren hat ein echtes Künstlertemperament.

Im fernen Süden, in dem farbenreichen, schreienden Gewühl seiner Plätze und Straßen, da sucht, da findet A. Schönn seine und unsere Augenweide, und seine Schilderungen sind so rückhaltlos, so treu, daß sie fast blenden. Wenn es ihm beliebte, seine Lichter in etwas zu dämpfen, seine grellen Farbentöne versöhnlicher zusammenzustimmen, würden seine markigen Bilder nur gewinnen, ein Erfolg, den dieser tüchtige Realist leichter als die meisten erringen könnte, die nicht, wie er, das Ge-



heimniß durchsichtiger leuchtender Schatten besitzen. Das sehr verständig angeordnete Gewühl auf dem „Volksfest in Capri" vermögen wir eben so wenig zu schildern, wie das Gedränge am „Fischmarkt im Ghetto von Rom", in dem sich unser einheimischer Künstler gewiß oft herumgetrieben hat. Von diesem zweiten Bilde, das uns das bedeutendere scheint, hätten wir nichts als Schönes zu berichten, wenn wir es in seinen Einzelheiten besprechen könnten, ohne bei der im Vordergrund stehenden Figur des rauchenden Fischers zu verweilen, die uns etwas gar zu grobkörnig behandelt ist. Je mehr sich das Auge des Beschauers in die Tiefe des Bildes verliert, desto befriedigter wird es zurückkommen.

Dem Münchener J. Brandt, der sich durch einen „Polnischen Jahrmarkt" und ein noch figurenreicheres Bild aus dem dänischen Feldzuge der alliirten Truppen gegen die Schweden im J. 1658 den Ehrentitel eines feinen Koloristen erworben hat, wäre eine kräftigere Mache dringend zu empfehlen. Glückliche Konturen, geistvolle Köpfe kommen auf beiden Bildern vor, aber die Ausführung ist so dünn, so dürftig, daß man an flüchtig hingeworfene Aquarelle gemahnt wird.

Zu den sorgfältigst gemalten, bedeutendsten Werken der Ausstellung gehört jedenfalls die „Ansicht von Cairo", die B. Fiedler von der Citadelle aus aufgenommen hat. Die gewaltigen architektonischen Massen sondern sich deutlich; die hervorragenderen Erscheinungen dieses steinernen Gewühles scheinen in einem sonnengetränkten Luftmeer zu schwimmen und zu schwanken, und mitten durch all dieses stumpfe Glühen und zitternde Glimmen dringt der bezauberte Blick, poesietrunken, bis zu den uralten verwitternden Gestalten der riesigen Wächter der Wüste, den Pyramiden, am fernen, fernsten Horizont. Ein ergreifender poetischer Eindruck, der freilich nicht mit verhältnißmäßig so geringen Mitteln und Mühen zu erreichen war, wie die sind, denen E. Blaas': „Verwehte Blüthe" die Ehre verdankt, aus der Staatsdotation angekauft geworden zu sein. Fiedler's großartiges Werk setzt bei dem Beschauer ein gewisses historisches Bewußtsein, ein Erfassen der glücklich überwundenen Schwierigkeiten voraus, das sinnige Genrebild von E. Blaas variirt recht gemüthlich einen von Hébert und Max sentimental angeschlagenen Akkord. Im stillen Klostergarten, an blühenden Bäumen vorüber wandeln zwei Nonnen; der Einen rollt die letzte blutige Thräne über die Wange, die Andere, die „den Frieden" gefunden, scheint ihre Schwester fast um diese menschliche Regung zu beneiden . . . und da bedürfte es noch eines Mehreren, um ein dankbares Publikum zu finden?

Ein solches wußte auch F. Schauß zu gewinnen, und zwar in kunstverständigeren Kreisen. Wer immer sich bis zum Verständniß der keuschen Kunst und ihrer geweihtesten Blüthe, dem weiblichen Körper, hinaufgeschwungen, wer es faßt, daß die ideale Kunst eine befreite Natur ist und sein muß, den kann diese so scheu modellirte, so zart behandelte schlafende „Kallisto" nur Befriedigung in's Herz lächeln. Der Künstler hätte ihr allenfalls eine etwas wärmere Karnation geben können; sie züchtiger, poetischer zu formen, wäre ihm kaum möglich gewesen. Schließt schon die regungslose Ruhe der uns den Rücken zuwendenden Schlafenden jeden Anflug herausfordernder Sinnlichkeit aus, so belehrt uns die leichte generalisirende Behandlung des Nackten, daß der Künstler keineswegs eine naturalistische Aktstudie liefern wollte. Die reinen Linien dieses jugendlichen Körpers sind es, die den Duft knospender Weiblichkeit aushauchen, die Seele schwelgt in einem lyrischen Gedichte aus Fleisch und Blut. Der Beschauer sieht in dieser Kallisto weder die Jagdgefährtin, noch das Opfer der Diana; er denkt nicht an den olympischen Frevler, er glaubt nicht, daß es je möglich gewesen, solch ein holdes Wesen in eine Bärin zu verwandeln; er sieht nichts als ein schönes Bild, ein lauteres Kunstwerk und freut sich dessen. Wer dieser Farbendichtung einen nachtheiligen Einfluß auf die Jünger der Kunst zumuthet, der sollte die Höhle des h. Hieronymus, aber kein Ministerhôtel bewohnen. Wir stehen mit unserer Ansicht wohl nicht allein, da das Bild für Wien auf Staatskosten erworben wurde.

Wie schade, daß uns Felix seinen sehr sorgfältig ausgeführten „Pagen" nicht in ganzer Gestalt vorführt! Dieser saubere Junge hätte in der That ein besseres Loos verdient, als daß ihm beide Beine knapp unter den Knieen abgenommen worden sind. Das ist ein um so mißlicherer Umstand, als der Page, von zwei Hunden begleitet, eben im Begriffe scheint, den auf seiner Rechten hockenden Falken seinem Ritter oder seiner Edelfrau nachzutragen, wo dann die Idee der Bewegung

sich unwillkürlich aufdrängt. Doch sei dies nur so nebenbei bemerkt, ohne das Verdienst der feinen Ausführung des Kopfes, der virtuosen Behandlung des geschmackvollen Kostüms schmälern zu wollen.

Auf reiche Gewandung und kostbare Stoffe verwendet die jüngere Wiener Schule in neuester Zeit einen lobenswerthen Eifer. Eine „Szene in einem Hirschpark zur Zeit Heinrich's IV." von Fux macht sich in dieser Beziehung vortheilhaft bemerkbar. Erkennt man wirklich aus der Klaue den Löwen, so verspricht dieser junge Mann ein tüchtiger Kolorist zu werden; sein Bildchen ist mit französischer Eleganz gemalt, gegen die die etwas affektirte Haltung der beiden Damen eben nicht verstößt. Angeli, dessen Name erst durch den „Rächer seiner Ehre" größere Verbreitung gewann, hat sich diesmal mit einer idyllischen „Jugendliebe" eingestellt, die recht gefällig komponirt ist. Mit Hilfe eines soliden, gutmüthigen Balkons gelingt es einem jungen rothsammtenen Fant, seiner Angebeteten, die natürlich zufälliger Weise an's Fenster tritt, einen Strauß zu überreichen. Es steckt viel jugendlicher Schwung in diesem Bildchen, das auch recht sauber ausgeführt zu werden verspricht, — denn der Kopf des Mädchens ist derzeit eher einer Knospe als einer Blume zu vergleichen. In geschmackvoll gewählten historischen Trachten eifert der fleißige Sohn des Direktors Ruben den Schülern Meissonier's nach. „Tilly's Rückzug nach der Schlacht am Lechfelde" ist ganz und gar in der angedeuteten knappen, scharfen Manier behandelt. Eine Fülle individueller, zierlicher Gestalten, denen nur ein etwas kräftigeres Kolorit zu wünschen wäre. Ungleich bedeutender würde auch sein „Turnier" (Maximilian I. am burgundischen Hofe) wirken, wenn es in einem wärmeren Tone ausgeführt wäre. Auch Herbsthoffer hat sich einen Pariser Meister zum Muster genommen, den ebenso geistreichen wie flüchtigen Isabey. „Die Verhaftung" ist eine sehr lebendige, melodramatische Szene, der es aber an Maß und Ruhe gebricht. Der Gefangene zwischen den beiden Sbirren bildet eine Gruppe, die sich vortheilhaft absondert von den angstvollen Frauen zur Rechten, von den aufgeregten Gerichtspersonen zur Linken. Die Mache ist ungemein gewandt, breit, effektvoll, erscheint jedoch als etwas Verkünsteltes; ein Genrebild soll denn doch etwas weniger improvisirt, viel schlichter und wahrscheinlicher ausgeführt sein. Diese Verhaftung wird wirklich mit zu großer Willkür vorgenommen; sie blendet mehr, als sie ergreift. Julius Berger wagt es noch nicht, sich seine Stoffe so bequem zurecht zu legen, sie so leicht zu nehmen, und das ist klug, denn er hat bei weitem nicht die äußerst geübte Hand Herbsthoffer's. Sein „Kaiser Rudolf II. und Johannes Keppler im Studirzimmer" berechtigt zu schönen Hoffnungen. Er macht offenbar — wenn wir nicht irren — bei Prof. Engerth eine gute Schule durch, besitzt einen feinen Farbensinn und mag wohl noch zu jung sein, um mit größerer Sicherheit aufzutreten.

Indem wir uns genöthigt sehen, zahlreiche Genrebilder zu übergehen, wollen wir so gedrängt wie möglich an zwei Gemälden dieser Gattung jene Vorzüge hervorheben, ohne welche das Genre selbst eigentlich jeder künstlerischen Berechtigung entbehrt, zum bloßen Kostümbild oder zu einer todten Trödelstudie herabsinkt: zwei Bilder, welche mit anspruchsloser Naturtreue behandelt sind, wo alles noch so sorgfältig ausgeführte Beiwerk vor dem Ausdruck der Köpfe, vor der Stimmung der Situation zurücktritt. In O. Becker's „Blinde Kuh" tummelt sich das junge Volk mit einer wahren Herzenslust herum. Das flüstert und schreit, schwätzt und schäkert, kichert, kost und küßt (sogar), das hascht sich und flieht sich vor lauter Vergnügen, aus naiver, lauterer Freude am Spiel. Treten Sie nur näher, Herr Griesgram, müssen Sie nicht lächeln, wenn Sie diese Szene betrachten? J. Tissot's Bildchen: „Vive la République!" steht sogar (und hängt leider) noch höher als das O. Becker's. Um es nach Verdienst zu schätzen, müssen wir die Absicht des Künstlers näher beleuchten. Wir sind im Jahre 1793; die neue Staatsform ist noch kein Jahr alt, im Convent liegen einander die Republikaner, Girondisten und Montagnards in den Haaren; aber beim fröhlichen Mahle stoßen der Soldat, der Abbé, und ein Mitglied des dritten Standes doch sorglos auf die Dauer der Republik an. In der Vendée wächst die royalistische Erhebung von Tag zu Tag, ganz Europa tritt gegen die Königsmörder unter die Waffen; aber, leichtsinnige Kinder ihrer Zeit, möchten die drei Freunde um alles in der Welt nicht tafeln und politisiren, ohne ihre Maitressen mitzubringen. Durch diese charakteristische Auffassung wird dieses nette Bildchen so zu sagen zu einem historischen, wenigstens zu einem kulturhistorischen Beitrag des Revolutionszeitalters. Ueber



die Technik Tissot's ist es überflüssig ein Wort zu verlieren, da es männiglich bekannt, daß er an der Seine als derjenige gilt, der unter allen französischen Malern Leys am nächsten kommt. Seine Bilder sind stets im Style der von ihm geschilderten Epoche ausgeführt; modern ist an ihm gar nichts, als sein origineller Esprit.

Aus den vielen Studienköpfen, welche Historien- und Porträtmaler gern bei jeder Ausstellung als Visitkarten abgeben, wollen wir nur einige wenige aufheben und etwas aufmerksamer betrachten. Die besten sind wohl eine „Orientalin" und eine „Venetianerin", beide von G. Gaul in seiner beliebten breiten Manier mit saftigen, satten Farben gemalt. Diese ausdrucksvollen Köpfe mahnen uns, und das zu ihrem Lobe, an die Art und Weise unseres verstorbenen, um Wien's Kunststreben so hochverdienten Freundes Karl Rahl, dessen Schüler G. Gaul ist. Die Studienköpfe von George-Mayer sind kräftig durchgeführt, die von E. Blaas wollen wohl nicht mehr als elegante Salonmasken vorstellen, als welche wir sie ohne Anstand gelten lassen; ein idealer „Mädchenkopf" von Raab gibt hingegen viel zu denken — nämlich an Zucker, Elfenbein, Perlmutter, Seide und dergl.

Im Bereiche der Porträts ist Lenbach schon seit Wochen und Monaten zum Fürsten ausgerufen; an Nebenbuhlern fehlt es ihm nicht, doch ist er noch immer in seiner angesehenen Stellung nicht bedroht. Es heißt vielmehr, er sei durchaus nicht Willens zurückzutreten, ja gesonnen, Wien zu seiner Residenz zu erheben. Desto besser, denn Lenbach ist einer jener bedeutenden Künstler, deren Einflusse sich nur ganz Unbedeutende entziehen können. Er hat einen unvergleichlich scharfen feinen Blick, eine keiner Schwierigkeit ausweichende, sichere Hand und versteht in einem wahrhaft seltenen Grade die Kunst, alle Farbentöne melodisch zu verschmelzen. Seine Porträts scheinen, beseelte Wesen, zu athmen; du brauchst diese Geschöpfe nicht reden zu hören, um zu wissen wie sie fühlen, was sie denken. So schlicht auch jedes seiner Bilder in die Erscheinung tritt, sie erinnern jederzeit an das deutsche Sprichwort: Kunst aller Künste, seine Kunst verbergen. Aber wie dem auch immer sei, seine Porträts sprechen mich nicht nur an, ich antworte ihnen auch in Gedanken, ja ich bin sogar mit manchem derselben recht vertraut geworden. Und, daß wir es nur gestehen, diese einnehmende, diese bezwingende Innerlichkeit seiner Bildnisse, das geheime Seelenleben, das sie mehr als andeuten, ausdrücken, sie stehen uns noch höher als aller Farben- und Sinnenreiz. Das vollendet schöne Porträt einer blassen Dame mit leichtgewellten schwarzen Scheiteln und mit Augen, die diese fast nur tiefbraun erscheinen lassen, ist geradezu ein Meisterwerk zu nennen, wir wenigstens kennen kein modernes Bildniß, das uns einen solchen ästhetischen Genuß gewährt hätte. Und um bei unserer Ausstellung zu bleiben, haben uns nur die „drei Grazien" von E. Bitterlich einen ähnlich erfrischenden Eindruck gemacht. Diese reizenden, im blauen Aether schwebenden Gestalten traten gewiß auf kurze Augenblicke des Glückes aus dem griechischen Olymp in die Behausung des Meisters ein, der eine hinreichende klassische Bildung besitzt, um ihre Nähe alsogleich durch eine Hymne in Wasserfarben zu feiern. Oesterreich hat zwar schon in Rudolf Alt und L. Passini treffliche, mustergiltige Aquarellisten, doch hätte keiner von Beiden diesen holden Gestalten ein weicheres und wärmeres Kolorit verleihen können, und was die Zeichnung anbelangt, so macht sie der Schule K. Rahl's und dem Talente Bitterlich's alle Ehre.

Eugen Obermayer.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.





Jugendporträt Overbeck's von Scheffer v. Leonartshof.

(Nach einer Bleistiftzeichnung im Besitz der Wiener Akademie.)

Zeitschr. f. bild. Kunst. VI. Jahrgang. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Friedrich Overbeck.

Von A. v. Zahn.

Mit Abbildungen.

Den beiden Altmeistern der neueren deutschen Kunst ist es beschieden gewesen, das Maaß der Jahre künstlerischen Schaffens reich und voll auszuleben. Cornelius starb als ein Vierundachtziger, und achtzig Jahre hat Overbeck fast bis zuletzt ungeschwächt und unermüdet gearbeitet. So ist das Wirken dieser beiden Männer für die deutsche Kunst, namentlich ihre bedeutsame reformatorische Thätigkeit der jüngeren Jahre, für uns in eine zeitliche Ferne gerückt, wie sie unumgängliche Vorbedingung für die geschichtliche Betrachtung ist, während der persönliche Eindruck der großen Meister noch in voller Frische unter allen Zeitgenossen lebendig ist.

Noch zu Cornelius' Lebzeiten durfte ihm von pietätvoller Hand ein Denkmal seines künstlerischen Lebensganges gesetzt werden, und heute, da vor wenig mehr als Jahresfrist erst Overbeck seine Augen geschlossen, haben wir über sechszig Jahre zurückzublicken auf die ersten Werke einer künstlerischen Schöpferthätigkeit, die so bald, nach wenigen Jahren einer überaus raschen Entwickelung, die Stufe der Meisterschaft erreichte, auf welcher sie nach ihrer Eigenthümlichkeit beharren mußte. An Goethe's Wort gedenkend: daß Alles was uns noch einigermaaßen nahesteht, nicht objektiv geschildert werden kann, weil man fühlt, „daß es eine Impietät wäre, wenn man auch sein gerechtestes und mäßigstes Urtheil über die Dinge öffentlich aussprechen wollte", wird man allerdings ein endgültiges Urtheil über die Phasen in der Kunstentwickelung unseres Jahrhunderts einer späteren Geschichtsschreibung überlassen müssen. So rasch aber haben sich die Wandlungen in der Wirkung der Kunst auf die Gemüther der Zeitgenossen vollzogen, daß wir heute, beim Rückblick auf das Leben eines Künstlers wie Overbeck, auch die Urtheile über seine Kunst in einer langen Reihe durch die verschiedensten Stadien der Anerkennung und Ablehnung hindurchgegangen sehen. Neben dem Für und Wider der Partheien, das sich allerdings noch vernehmlich genug hören läßt, steht schon eine innerlich befestigte Würdigung des Meisters, die sich getrösten darf, daß auch die Nachwelt sicherlich nicht geringer von dem denken werde, was wir jetzt als eine ruhmvolle Zierde der Kunst unsres Jahrhunderts verehren.

Diese Darstellung muß darauf verzichten, einer Biographie von Overbeck, die wir wohl aus der Mitte des ihm bei Lebzeiten nahestehenden Freundeskreises zu erwarten haben, durch Darbietung einer erschöpfenden Uebersicht seiner Werke oder durch Mittheilung von neuen Dokumenten über den Gang seiner geistigen Entwickelung vorzuarbeiten. Für jenes bedürfte es einer umfassenden eigenen Anschauung der so weit in alle Länder zerstreuten Arbeiten, für dieses eines Einblicks in die noch nicht zugängliche reiche schriftliche Hinterlassenschaft.

Es soll nur versucht werden, Overbeck's künstlerische Individualität in ihren wesentlichen Zügen zu schildern, und anzudeuten, sowohl wie sie aus der geistigen Strömung der Zeit und der persönlichen Anlage hervorgegangen ist, als wie sie im Vergleich mit Vorgängern und Mitlebenden ihr eigenartiges festes Gepräge gewonnen hat.

Mehr als bei irgend einem andern Künstler möchte bei Overbeck mit allem Nachdruck auf die Grenzlinie hingedeutet werden, die das bildende Schaffen von der Theorie, die Arbeit am Kunstwerke von den Gedanken und Aussprüchen in Worten scheidet und Beides doch untrennbar verbindet. Kaum ist es möglich, an das Bild seines Kunstlebens heranzutreten, ohne sogleich die bedeutsamen Fragen nach der Berechtigung von Grundsätzen aufzuregen, als deren unmittelbare Konsequenz der eingeschlagene Weg solchen Schaffens sich darstellt. Ja es ist der Künstler selbst, der auf das Entschiedenste das, was der Pinsel und Stift nicht ausgesprochen, in beredtem Wort seine Werke begleiten läßt. Zu seinem „Triumph der Religion in den Künsten" erließ Overbeck eine eingehende Erklärung, die in lebhafter Polemik besprochen, die freundschaftlich gemeinte, entschuldigende Gegenschrift „Overbeck's Werk und Wort" hervorrief, und die Erläuterungen zu den „Sieben Sakramenten" waren eine neue Veranlassung für Alle, die öffentlich über ihn urtheilten, auf die Theorie seiner Kunstanschauung hinweisend, sich dafür oder dagegen auszusprechen und demgemäß die Vorzüge oder die Mängel des Kunstwerkes zu betonen.

Allein es liegt außerhalb der Aufgabe kunstgeschichtlicher Betrachtung, einer solchen Theorie gegenüber Stellung einzunehmen, wenn sie, wie im Entwickelungsgang Overbeck's der Fall ist, aus einer bestimmten religiösen Glaubensansicht hervorgegangen, ein außerhalb der Kunst liegendes Gesetz zur Grundlage und zum Leitstern ihres Schaffens nimmt. Die innerlichen Erlebnisse, welche das Verhältniß des Menschen zum Unerforschlichen bedingen, sind Gegenstand persönlichen Antheils seiner Freunde und Zeitgenossen, berühren die Geschichte der geistigen Bewegungen im Leben der Völker und vermitteln das Verständniß der künstlerischen Schöpfungen, die solchen tiefsten Beweggründen ihr Dasein verdanken. Der Maaßstab der Beurtheilung aber kann aus ihnen nicht entnommen werden. Im Kunstwerk selbst müssen die Früchte offenbar werden, die der religiösen Ueberzeugung des Künstlers entsprossen sind; wir werden fühlen, daß diese fördert oder hindert, vorwärts oder abwärts drängt, — aber kaum jemals das wesentliche, bedingende Motiv des Schaffens bildet.

Wohl müssen wir Bedenken tragen, mit Burckhardt auszusprechen: „Auch als Atheist hätte Perugino seine Ekstasen malen dürfen und sie könnten ganz wahr und groß sein, nur hätte ihn dabei eine innere poetische Nöthigung bestimmen müssen"; die „innere poetische Nöthigung" ist schwer denkbar, ohne jene Gesammt-Stimmung des inneren Menschen, welche der idealen Welt religiöser Stoffe ein unmittelbares, persönlich begeistertes Verhältniß entgegenträgt und mindestens als die stärkste Triebfeder in der Wahl der Motive sich bewähren wird. Aber der Weg von den Regungen des Gemüthslebens, von der inneren Anschauung überirdischer Erscheinung bis zum sichtbaren Bild ist ein weiter! Unendlich verschieden wirkt in ihren Aeußerungen eine und dieselbe Glaubens- und Gefühlswelt, nicht nur bei den verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten, sondern auch unter denen, die als Mitlebende, vom Geiste einer Epoche getragen und von gleichem mütterlichen Boden genährt mit verschiedenen Kräften und Gaben nach einem Ziele streben.

Versuchen wir in diesem Sinne, im Künstler die produktive Kraft seines Genius in ihrem Wachsen und Werden zu verfolgen, wie sie, von der Kunst der Vor- und Mitwelt bedingt, sich zu eigenartigem Wesen entfaltet, dann werden wir den Einfluß der religiösen Gesinnung an seiner Stelle würdigen können, ohne eben die Berechtigung derselben zu diskutiren. Ja, wir dürfen hoffen, dem Genius des Meisters gerecht zu werden, auch ohne

den Standpunkt seiner Kunstanschauungen in dem Sinne zu theilen, wie er es selbst für das Verständniß seiner Kunst so bestimmt verlangt, wenn wir nur die Pietät als beste Führerin auf diesem Gebiete der streitenden innerlichsten geistigen Interessen unsern Weg leiten lassen. Erleichtert wird uns dies durch die Wahrnehmung eines bedeutsamen Umschwungs in der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung des letzten Jahrzehnts. Noch 1862 konnte von einflußreicher Stimme, fast im Namen der ganzen nicht-katholischen oder nicht-orthodoxen Kunstanschauung ausgesprochen werden: „daß die übersinnliche Welt gefallen sei, und die ästhetische Kritik, was auch hier und da ein stiller Verehrer dagegen eifern möge, mit dem Nazarenerthum gründlich aufgeräumt habe." Heute ist jener absprechenden Negation doch eine gerechtere Würdigung dieser großartigen Erscheinung in der Kunstentwicklung der Gegenwart gefolgt, eine Auffassung die, wenn nicht alle Anzeichen täuschen, sich immer mehr befestigen wird.

Gemeinsam mit unsrer ganzen modernen Kunst theilt auch Overbeck das Schicksal: als bildender Künstler ein Gebiet zu betreten, das Philosophie und Dichtung vorher eröffnet und den Zeitgenossen durch ihre Schöpfungen zugänglich und vertraut gemacht hatten. Unsre Denker und Dichter waren es, die den neuen Geist der Kunst in's Leben riefen, mächtig anregend voranschreitend auf Höhen, wohin zu folgen den Schwesterkünsten nur im Nachstreben vergönnt war. Nicht nur eine neue Stoffwelt thut sich auf und lenkt die schaffenden Kräfte der Kunst in neue Bahnen, nicht nur die allgemeine Wirkung einer höheren Auffassung des Künstlers und seines Berufs hebt alle strebenden Zeitgenossen hoch über den bisherigen Horizont einer im Großen und Ganzen noch handwerklichen Kunstanschauung: auch die eigentliche Kunsttheorie, die leitende Führung für den Weg der neuen Entwicklung bildender Kunst wird aus dem Munde der Forscher und Dichter den Künstlern wie dem Volke mit aller der mächtigen Wirkung einer von Begeisterung getragenen und in den gleichzeitigen Werken der Poesie lebendig offenbarten neuen Lehre vermittelt. Winckelmann und Lessing sind die Führer der klassischen Richtung, die in Carstens, Thorwaldsen, Schinkel ihren Gipfel erreicht; die Dichtungen der Sturm- und Drangperiode beeinflussen die Künstler am stärksten gegen das Ende des Jahrhunderts, und das Auftreten der Romantiker geht der tiefgreifenden Umwälzung, die sich durch Cornelius, Overbeck und ihre Strebensgenossen vollziehen sollte, bahnbrechend voran. Ueberall ist in Worten schon das Ziel bezeichnet, ehe die Arbeit der bildenden Kunst sich auf die neuen Bahnen gewagt hat.

Dieses Verhältniß, in der ganzen Entwicklung des modernen Geisteslebens auf das Tiefste begründet, verleugnet nirgends seine überaus belebenden und befruchtenden, aber, wie nicht zu verkennen, auch verhängnißvollen Konsequenzen. Allerdings trug die bildende Kunst um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in sich keine Kraft zu eigner Erneuerung von innen heraus. Wie ungleich ist der Werth dessen, was Winckelmann von den befreundeten Künstlern Mengs und Oeser lernen konnte, und dessen, was er in seinen begeisternden Reden über die Kunst des Alterthums der Mit- und Nachwelt schenkte! Wie tief unter der Bildungshöhe der großen Schriftsteller stehen auch die besten Altersgenossen von den bildenden Künstlern! Aber so feststehend sind die Gesetze des Wachsthums in aller Kunstentwickelung, daß der Bruch mit den Ueberlieferungen der Vorgänger, den die bildende Kunst des achtzehnten Jahrhunderts auf den Ruf der voranschreitenden Dichter und Denker ohne Zögern vollzog, nicht ohne die schwerste Schädigung ihres Gedeihens bleiben konnte. Schritt für Schritt läßt sich an den Meistern in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verfolgen, wie jeder Gewinn an idealer Gesinnung, jede Befreiung von der handwerklichen Gewöhnung der Vorgänger begleitet ist vom Verlust künstlerischen Vermögens und unbefangener Freude am Schaffen, wie ein immer stärkeres Betonen des gegenständlichen Inhalts blind macht für

die öde Allgemeinheit der vermeintlichen idealen Form, und namentlich in der Malerei für den gänzlichen Mangel an Mitteln ihres eigenthümlichen Ausdrucks: Linienrhythmus der Komposition und Farbe.

Es war ein überaus tragisches Geschick, das dem einzigen geborenen großen Maler des achtzehnten Jahrhunderts, Carstens, die Gunst der vollen Ausbildung und Bethätigung seines Genius versagte und seine Wirkung auf den kleinsten Umkreis fern von der Heimath beschränkte. Das vereinzelte Beispiel des frühverstorbenen Schick zeigt deutlich genug, welche Keime eines gesunden Uebergangs in die volle Schönheit der Renaissance sich aus Carstens' Nachfolge hätten entwickeln können. Aber die tödtliche Schwäche aller Derer, die auf deutschem Boden für die klassische Richtung der Malerei zu wirken versuchten, ließ dem Streben nach einer Erneuerung der Kunst keine andre Wahl, als noch einmal völlig mit Schule und Vorbild der Gegenwart zu brechen, sowie eine neue Welt der Darstellung und des Ausdrucks von der romantischen Poesie dem bildnerischen Schaffen eröffnet wurde.

Wie sollen wir es in kurzen Worten bezeichnen, was eigentlich die überaus mächtige Wirkung der romantischen Richtung auf die Malerei bedingte? Es ist so schwer klar zu sondern, was in solchen Epochen des Umschwungs neu geschaffen wird und was, schon vorhanden, nur einen neuen lebenskräftigen Aufschwung nimmt. Schon lange hatten die volksthümlichen, deutschen Gegenstände den Malern Stoff geboten; Tischbein, der Neapolitaner, hatte schon im Anfang der achtziger Jahre deutsch-patriotische Gegenstände komponirt, Füger's Illustrationen zur Messiade, Füßli's Shakespeare-Bilder beweisen, daß man für neue Stoffe begeistert sein konnte, ohne im Geringsten eine Erneuerung der künstlerischen Formen zu erleben.

Unleugbar wirkte auch bei dem Herannahen der romantischen Kunstlehre, wie sie Wackenroder und Tieck in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" den „Phantasien über Kunst" und „Sternbald's Wanderungen" (1797 — 99) mit jugendlichem überschwenglichem Feuer vortragen, weit mehr als die neue Stoffwelt an sich, die Vereinigung zweier anderen Elemente einer neuen Kunstanschauung: die Versenkung in die Gefühlswelt der christlichen Stoffe und die Begeisterung für die bildende Kunst des Mittelalters. Beides war ersehnte Ausfüllung eines Mangels in der herrschenden Kunstweise der Malerei, der von der begabten jüngeren Generation halb unbewußt, aber schmerzlich empfunden wurde, und nach beiden Richtungen mit einseitiger und ausschließender Vorliebe zu streben, entsprach dem Drange nach Opposition gegen das Bestehende, wie ihn die erschütternden Nachwirkungen der Revolution noch immer, wenn auch mit ganz veränderten Tendenzen, allen jugendlichen Gemüthern zur zweiten Natur machten.

Was bei einem Theil der romantischen Dichter so deutlich wahrzunehmen ist: daß das Bedürfniß nach Erregung und Bethätigung subjektiver Gefühle, nach einer Stoffwelt für die überquellende Phantasie, auf dem Umweg der künstlerischen Neigung und Vorliebe in die ausschließlich kirchlich-katholische Anschauung hineinführte, das vollzieht sich auch im Kreise der bildenden Künstler. Die Anfänge erscheinen überall in erster Linie bedingt von ästhetischen Interessen, poetischen Neigungen; im Fortschritt der Bewegung sondern sich alsdann, je nach der inneren Anlage und der äußeren Einwirkung der Lebensführung, die verschiedenen Richtungen: die Einen drängt es, sich in der neuen Welt der Gefühle zu befestigen und das auf eine unbedingte Autorität zu stützen, was sie bis dahin in persönlicher Hingabe ergriffen hatten; die Anderen wachsen aus den jugendlichen Anschauungen heraus und lassen sie als abgeschlossene Epoche hinter sich.

Auch von Overbeck's Entwickelung gewinnen wir die Vorstellung, daß der Künstler in ihm die wirksamste Ursache zur Gestaltung seines geistigen Lebens geworden ist.



Er war nicht der Erste, an dem sich die bedeutsame Erscheinung zeigte: wie nach einer Unterbrechung von Jahrhunderten in einer der Kunst ganz entfremdeten Umgebung die Himmelsgabe der bildnerischen Kraft plötzlich so stark erwacht, als sollte die Versäumniß von Generationen wieder eingeholt werden. Nach dem dreißigjährigen Kriege scheint der deutsche Norden der Freude an der bildenden Kunst beinahe abzusterben, kaum daß der Reichthum der Handelsstädte einzelne Sammler und Liebhaber in beschränkter Weise mit einem stillen Kunstvergnügen beschäftigt zeigt, aus dem öffentlichen Leben wird nördlich von Berlin keine Regung des Kunstsinnes zu berichten sein. Gerade in solcher Umgebung erwachsen drei der einflußreichsten Meister für die Erneuerung der Kunst: Carstens, Runge, Overbeck, drei Epochen in der Entwicklungsgeschichte unserer Malerei bezeichnend, die zeitlich etwa den drei Jahrzehnten von 1790 bis 1820 entsprechen. Gewiß war es für alle drei von größtem Einfluß: einer Umgebung zu entstammen, in welcher bis dahin die Keime des neuen geistigen Lebens in Deutschland nur auf dem Gebiete der Poesie, in der Gährung der Gemüther zwischen dem Andringen der Aufklärung und der in den Bürgerhäusern Norddeutschlands vorzugsweise festgehaltenen christlichen Denkweise sich geregt hatten. Wir kennen die Wärme des religiösen Gemüthslebens aus Carstens' Jugend, die sich gerade in seinem Entwicklungsgang zu entschieden philosophischer Anschauung umbildete; Runge's ganze Kunstthätigkeit blieb unter dem Bann einer dichterisch-mystischen Geistesanlage; ein ähnliches Heranwachsen des künstlerischen Triebes in der Sehnsucht nach einer Nahrung, die die Umgebung versagte, bezeichnet die Jünglingsjahre Overbeck's. Sohn eines in reichsstädtischen patrizischen Aemtern lebenden Dichters, dessen geistige Eigenthümlichkeiten jedoch keinen tieferen Einfluß auf seine Richtung und Ausbildung gehabt haben mögen, kommt auch Overbeck von der literarisch-poetischen Anregung her der bildenden Kunst nahe, die damals von ihm, wie von den meisten Jünglingen der gebildeten Stände noch als ein zur höheren Erziehung gehöriger Unterricht dilettantisch, aber sehr viel ernstlicher, als heute in den gleichen Kreisen geschieht, betrieben wurde.

Ein Brief an August Kestner vom 1. August 1805, in welchem der damals Sechszehnjährige sich mit „der Künste und Wissenschaften Beflissener" unterzeichnet, und den ein späterer aus Wien vom 24. März 1810 durch Rückblicke auf die Lübecker Jugendjahre ergänzt, läßt uns in die Stimmung dieser jugendlichen Kunstregungen einen Einblick thun.

„Lebhaft tritt die schöne Zeit wieder vor meine Seele, da ich Sie in Lübeck kennen lernte, da ich gegen Sie zuerst meine Gefühle über die Kunst schüchtern zu äußern wagte, da Sie mir zuerst, wenn wir des Abends im Meber'schen Garten im Laubgang auf- und abgingen, wie ein Engel vom Himmel Worte der Seligkeit sprachen, über Malerei und Dichtkunst, Dinge, die ich bis dahin aus keines Menschen Munde gehört hatte, und in denen ich doch so ganz mein eignes Herz wiederfand. — — Ob ich gleich in einer Familie aufgewachsen war, in der ich nur Liebe und Freundlichkeit gefunden hatte, und überhaupt unter lauter Menschen lebte, die nicht unempfänglich für das Schöne, wie für das Gute waren, so hatte doch meinem Herzen immer noch etwas Wichtiges gemangelt — die wahre Kunst, die ich in Lübeck vergebens gesucht hatte. Ach und ich war so voll davon, meine ganze Phantasie war ausgefüllt mit Madonnen und Christusbildern; ich trug sie mit mir herum und hegte und pflegte sie, aber es war nirgends Wiederklang."

In diesen Bekenntnissen, die auch den „Zauber der Musik" nicht vergessen, durch die der ältere Freund den Jüngling entzückte, ist nicht ausdrücklich erwähnt, aber zwischen den Zeilen und im Stil der Rede zu lesen, wie die Kunstanschauung der Romantiker die geistige Richtung Overbeck's schon ausgesprochen bestimmt, als er noch völlig ohne Weg und Steg, in unbestimmtem Drange der Malerei entgegenstrebt, in der ihm das „Mengsische System"

seines Lehrers, eines gewissen Peroux, nicht die mindeste Leitung und Förderung gewährte. Bezeichnend sind die Aeußerungen, in denen sich der strebsame Schüler über das kleinliche Punktiren seines Lehrers bei der Ausführung, beschwert; er wünscht „rechte große Sachen" nach Gyps zu zeichnen, um sich von der kleinlichen Manier zu befreien, da „eine freie Hand zu haben das Wichtigste für den Maler sei." Demnach wird er damals nicht, gleich manchen Zeitgenossen, an miniaturartigen Kleinigkeiten, vermeintlich altdeutschen Stils, seine Freude gehabt haben, und sicher hat der entscheidende Bruch mit der herrschenden antikisirenden Kunstweise, der sich in Wien vollzog, keinen unmittelbaren Zusammenhang mit dem überwältigenden Eindruck des großen Memling in Lübeck, von dem Raczynski berichtet, und es werden die Zeichnungen der Gebrüder Riepenhausen nach italienischen Meistern schon damals seinem künstlerischen Sinne näher gestanden haben.

Wie ein Freund des Hauses in einem Briefe schreibt, den Overbeck bei seinem Weggang von Lübeck (im März 1806) an Charlotte Kestner nach Hannover mitnahm, „hatte er sich aus dem Schooß seiner liebenden Familie gerissen, um nach Wien und mit der Zeit nach Italien zu gehen, wohin die Kunst so mächtig ihn zieht, die Geliebte, um deren willen er Eltern und Vaterstadt verläßt." Glücklicherweise dürfen wir sagen, wird von der inneren künstlerischen Richtung des Zöglings bei der Wahl des Ortes der künftigen künstlerischen Ausbildung nicht die Rede gewesen sein, oder war man in Lübeck über den Geist des Kunstlebens an den verschiedenen Kunststätten im Unklaren. Denn sonst hätte ihn Dresden vor Allen anziehem müssen, im Anfang dieses Jahrhunderts der eigentliche Heerd der romantisch-religiösen Kunstbestrebungen, dem dort die älteren Meister der klassischen Richtung nicht gerade feindlich entgegentraten. Und es war ein Glück für Overbeck, daß er nicht in den Kreis der Dresdener Romantik eintrat. Die „Christusbilder und Madonnen", die der Jüngling damals in seinem Innern hegte und pflegte, waren, wie sehr auch der geborene Künstler in seinem dunklen Drang des rechten Wegs sich bewußt ist, doch noch keine Kunstwerke, sondern dämmernde Bilder, in denen wohl Altes und Neues so wunderlich zusammenfließen mochte, wie in Sternbald's und seiner Genossen geträumten altdeutschen Bildern. Wie bei Künstlern geringern Ranges dieser vermeintliche Dürer'sche Geist mit den bedenklichsten modernen Zügen sich verschwisterte, sehen wir u. A. an Näke. Für die unkünstlerischen Wirkungen religiöser Gemüthsstimmungen, der auch Schick in seinem „Träumenden Christusknaben" den Tribut eines verfehlten Werkes zollte, zeugen Bilder wie die von Kügelgen, wie Hartmann's „Drei Marien am Grabe", wo die plastischen Elemente ganz zurücktreten und „die Idee gleichsam nur aus der Farbe und dem Clair-Obscur hervordämmerte", wie die Arabesken-Hieroglyphen von Runge, die selbst Göthe imponirten, und die doch Nichts sind, als ein müßiges Spielen mit Begriffen, endlich die Landschaften des reichbegabten Friedrich, der mit seinen fein empfundenen Stimmungsbildern die unverständlichsten Symbole verband.

Die Gefahren, die solche Umgebung für Overbeck gehabt hätte, sind nicht zu verkennen. Ihm wäre in Dresden erspart geblieben, was in Wien der Anstoß zur Koncentration aller Kräfte auf das Streben nach einem selbstgesetzten Ziele werden sollte: der entschiedene Bruch mit der Akademie, der bekanntlich in Wien zur Relegation des jungen Neuerers und seiner Freunde führte.

Es würde einen interessanten Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte bilden, wenn ausführliche Mittheilungen über diesen Vorgang veröffentlicht werden könnten, aus denen man den damaligen Geist der Akademie unter Füger's Einfluß, und die etwaige Vertheidigung der revolutionären Romantiker erfähe. Overbeck sagt in dem oben erwähnten Brief an Kestner nur: „Ersparen Sie es mir, es Ihnen ausführlich zu schildern, wie die ersten

Jahre meines Hierseins verstrichen, wie ich unter Menschen, die ich weder achten noch lieben konnte, in dumpfer Betäubung fortvegetirte und was ich für ein Alltagsmensch ward auf dieser Schul-ähnlichen Akademie; wie jedes edlere Gefühl, jeder bessere Gedanke unterdrückt und zurückgescheucht wurde, und wie ich nahe daran war, für Kunst und Menschheit verloren zu gehen, wenn nicht zur rechten Zeit sich noch ein Freund, ein edler Mensch gefunden hätte, der den letzten ersterbenden Funken wieder anfachte und nach und nach mich wieder zu mir selbst zurückführte."

Franz Pforr war der so innig bis zu seinem Tode (1812) mit Overbeck verbundene Freund, der mehr durch seine Persönlichkeit und seine Anschauungen, als durch seine eigenen Kunstschöpfungen dem weichen Gemüth des jüngeren Genossen in so verhängnißvoller Zeit zur Stütze und zum Führer wurde. Nur den Gegenständen nach, (er wählte mit Vorliebe Motive aus der Geschichte und Dichtung des Mittelalters) nicht in charakteristischen originalen Formen tritt er in Gegensatz zur antikisirenden Schule; keinesfalls bot er ein Vorbild zum Nachstreben. Von dem Dritten im Bunde, Joseph Wintergerst, ist mir nie eine Arbeit zu Gesicht gekommen.*) Overbeck schreibt von ihm: „Daß Sie diesen Großmächtigen kennten! Ein deutscher Michel-Angelo, wenn ihm das Glück günstig ist. — Traurige Umstände hatten sein ungeheures Talent bis dahin ganz zu Boden gehalten, doch nun flammte es auf einmal auf und er machte Fortschritte, riesenmäßig, daß wir uns entsetzten. Da wir ihn kennen lernten, war er noch durchaus Anfänger, und nach zwei Jahren malte er ein Bild: die Pandora kömmt zum Prometheus, in kolossaler Größe — meisterhaft!" —

In diesem Freundeskreis, an den sich Sutter, Vogel, Hottinger u. A. anschlossen, und mit dem auch Eberhard Wächter als älterer, berathender Genosse in Beziehung gestanden haben soll, ist von einer ausschließlichen Kirchlichkeit, von einer gemeinsamen alterthümlnden Richtung keine Spur. Overbeck berichtet selbst „bei der größten Einigkeit, die unter uns über die Grundbegriffe der Kunst herrscht, geht doch jeder seinen eignen Weg." Nach der ganzen Stimmung der verbunden strebenden jungen Männer scheinen sie damals nicht in den Banden der Kunstanschauung befangen gewesen zu sein, wie sie unterdessen in der entschiedenen kirchlichen Richtung der Gebrüder Schlegel die unbestimmte Schwärmerei der „Herzensergießungen" verdrängt hatte. August Wilhelm Schlegel ist in seinem „Bund der Kirche mit den Künsten" schon entschieden ablehnend gegen die „Dichter der Sinnenwelt"; aber erst die Aufsätze Friedrich Schlegel's in der Europa sprechen die Lehre aus, als deren Konsequenz die spätere Richtung der Nazarener betrachtet wird: die Trennung der unmittelbar religiösen Wirkung des Kunstwerkes von der Form seiner Erscheinung. Für Wackenroder war die Kunst noch „eine religiöse Liebe oder eine geliebte Religion", Schlegel findet den richtigen Begriff von der Kunst darin „daß die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse ihr eigentlicher Zweck, alles Uebrige aber nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe ist; — jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild sein soll." Overbeck hat in seinen späteren Briefen aus Rom, in seinen Kundgebungen für die Oeffentlichkeit gerade dies Bekenntniß fast wörtlich wiederholt, den Anfang des neuen Strebens bezeichnet aber solche Gesinnung noch nicht. Einfach sagt er von der Wiener Zeit: „Mich zog die Bibel besonders an und ich wählte daraus meine Gegenstände."

Und ebenso muß es betont werden, daß es irrig ist, in jener Periode Overbeck's von einer mit den exclusiv kirchlichen Anschauungen zusammenhängenden bewußten Hingabe an das Vorbild mittelalterlicher Kunst zu sprechen, in dem Sinne wie es Schlegel empfiehlt: „den

*) Die Bibliothek der Wiener Akademie besitzt von ihm zwei Blätter, von denen besonders eine Federzeichnung „zu Klopstock's Messias", aus der Sammlung Endris, das Urtheil Overbeck's vollauf bestätigt. A. d. Herausg.



alten und ältesten Malern ganz und gar zu folgen, das einzig Rechte und Naive so lange treulich nachzubilden, bis es dem Auge und Geiste zur andern Natur geworden wäre." Passavant, der in Mitten der neudeutschen Künstler zu Rom nach der Ausstellung von 1819 Vertheidiger und erster Geschichtsschreiber der neuen Schule wurde, sagt in seinen „Ansichten" von der Periode des Bruchs mit der Akademie: „Die jungen Künstler, zum ernsten aufrichtigen Bestreben von Jugend auf angehalten, fühlten bald die Leere des Unterrichts, welchen sie genossen, ohne recht zu wissen, was sie eigentlich wollten. Damals wurde wieder die kaiserliche Galerie eröffnet, und auf einmal ward ihnen klar, wie groß die Vorzüge einiger dort befindlichen altdeutschen Gemälde sind, die ihrer Behandlungs- und Auffassungsweise nach ganz von den auf der Akademie gelehrten Grundsätzen abweichen; sie verließen daher die Akademie und suchten sich nach den alten deutschen und italienischen Meistern zu bilden." Dieser starke Eindruck war aber doch nicht so bewältigend, daß sich nicht in der für die Zeitgenossen allerdings recht fremdartig erscheinenden neuen Kunstweise viel mehr Originalität als Nachahmung offenbart hätte. Ich kenne von den in Wien entstandenen Kompositionen nur den „Einzug Christi in Jerusalem", der erst 1820 in Rom vollendet wurde und jetzt den Chor der Marienkirche in Lübeck ziert. Hierin fällt durchaus nichts Altdeutsches auf, sondern nur ein, wie Ruhmohr treffend sagt, „nicht durch übereinkömmliche Begriffe, vielmehr durch ächte Geistesverwandtschaft bestimmter Anschluß an das Vorbildliche der alten italienischen Kunst, Raphael mit eingeschlossen." — Wir vermögen nicht anzugeben, in welchen Parthien des Bildes etwa die deutlichen Einflüsse der späteren Jahre sich gegenüber der frühen Gesammt-Anlage der Komposition geltend machen. Wie aber auch neben diesem ersten Hauptwerke Overbeck zu arbeiten begonnen haben mag: die ersten Früchte seines Aufenthaltes in Rom, in denen der zum Mann gereifte Künstler die Stufe der vollen Meisterschaft erreicht, sind das am lautesten sprechende Zeugniß einer originalen Produktivität, deren Wachsen und Werden wesentlich von dem mächtigen Eindruck Italiens, insbesondere von der Ankunft in Rom zu datiren sein wird. „Ein Himmel thut sich mir bei diesen Gedanken auf" schreibt Overbeck bei der Meldung seiner Absicht, in Frühjahr des Jahres 1810 mit seinen drei Freunden Pforr, Hottinger und Vogel nach Italien zu reisen; und er sollte die vollste Befriedigung so sehr in dem Lande seiner Sehnsucht finden, daß er den Rückweg in die Heimath überhaupt nicht wiederfand.

Es beginnt das Zusammenleben mit den Freunden in den Klosterräumen von St. Isidoro, und an dieser Stätte erfolgte die persönliche Berührung mit Cornelius, dem „Paulus" des neuen Kunst-Evangeliums, der nach König Ludwig's prophetischen Versen vom Jahre 1818 mit dem sanften „Johannes" verbündet die Erneuerung der deutschen Kunst in alle Lande verkünden sollte. — Aber es vollzieht sich auch in der Seele des Künstlers jene innerliche Festigung seiner bis dahin noch im Fluß und Schwanken begriffenen religiösen Ideen, welche ihn zum Uebertritt in die katholische Kirche führte und von welcher sein ganzes Kunstschaffen auf das Tiefste berührt wurde.

Wie die beiden mächtigen Einwirkungen: der religiösen Gemüths-Erlebnisse und der neuen im Verkehr mit Cornelius hervortretenden künstlerischen Anschauungen, sich in den Werken Overbeck's äußern, mögen die nachfolgenden Betrachtungen zu schildern versuchen; eine Ergänzung dazu wird uns erst künftig geboten werden, wenn die Veröffentlichung des gerade für diese Epoche sehr reichen schriftlichen Nachlasses an Briefen und Tagebüchern einen tieferen Einblick in die Stimmungen und Empfindungen Overbeck's eröffnen wird.

Jede Betrachtung, die versuchen will, das Werden einer künstlerischen Kraft aufzuzeigen, ist freilich immer dem Irrthum ausgesetzt, in die Seele eines Künstlers hineinzulegen, was der Beschauer aus den Werken entnommen hat, und für Erzeugniß bewußten Strebens zu

halten, was vielleicht nur im dunkeln Drang entstanden ist. Dennoch bleibt uns gegenüber den Modernen, die wir Alle ohne Ausnahme unter dem Einfluß bestimmter, ihre Richtung bedingender geistiger Strömungen wissen, von denen Keiner in der naiven Freude am Erbtheil seiner unmittelbaren Meister und Vorgänger aufwachsen durfte, nichts Anderes übrig, als einen Weg in das Herz und das Innere des Künstlers zu suchen, ohne dessen Kenntniß seine Werke immer nur zum Theil genossen werden können.

Der Gesinnung allein, die sich allmählich immer mehr zu einer ausschließlich christlich-gläubigen ausbildete, wohl ehe sie in der katholischen Kirche ihre volle Beruhigung und Befriedigung fand, konnte überhaupt ein künstlerisch produktives Element nicht unmittelbar entsprießen. Es bedarf keiner Hervorhebung, in wie entgegengesetztem Sinne die christliche Welt- und Lebensanschauung auf Blüthe und Verfall der bildenden Kunst gewirkt hat, wie heutzutage die verschiedenen Richtungen gerade innerhalb der ausschließlichsten christlichen Bekenntnisse förderlich, gleichgültig und ablehnend gegen die sichtbare Erscheinung der christlichen Glaubenswelt im Kunstwerke sich verhalten. Aber im höchsten Grade ungeschichtlich ist die Auffassung, die den Zusammenhang des kräftigen und wahrhaft fruchtbringenden neuen Lebens in der Entwickelung der deutschen Malerei nur in einem äußerlichen Zusammenhange mit der religiösen Gesinnung der Meister erblickte. Man muß den Exkurs Fernow's von 1805, den Göthe in die Schrift „Winckelmann und sein Jahrhundert" aufnahm, in's Auge fassen, um von der ärgsten Befangenheit der antikisirenden Kunsttheorie eine Vorstellung zu bekommen. Nach ihr wurde nur das rein Menschliche im Christenthum überhaupt fruchtbar für die Kunst; es galt als ein Unglück, daß die Gegenstände der neuen Religion das plastische Formenideal, „welches die Basis des Kunstideals überhaupt ist", nicht zu der höchsten Reinheit und Vollkommenheit gelangen ließen; nur auf das „Moralische" im Menschen bezöge sich die Wirkung der christlichen Lehre. Wer fühlt nicht, wie sehr diese Anschauung den Urgrund des künstlerischen Schaffens: Liebe und Begeisterung für den Gehalt des Kunstwerkes, verkennt? Die „innere poetische Nöthigung" beruht gewiß nicht auf Dogma und Bekenntniß, aber wer kann bei dem Hinblick auf die mit einem Male so mächtig sich entfaltende neue malerische Lebensfülle den Zusammenhang der Erscheinungen mit der Grundstimmung in den Gemüthern der Künstler wegläugnen wollen? Durch die christliche Richtung entstanden die neuen Schöpfungen nicht, aber sie sind undenkbar ohne diese befruchtende und belebende Grundlage. Man mußte erst so unbedingt im Christenthum die göttliche Wahrheit erkennen, wie Overbeck und seine Freunde, um wieder Gestalt und Schönheit für die christliche Stoffwelt zu schaffen. Es bedurfte aber auch der neugewonnenen Aufmunterung gleichgestimmter Kunstfreunde, in deren Kreisen ja bis an's Ende des Jahrhunderts (wie wir aus Wächter's Briefen von 1805 wissen) biblische und christliche Motive geradezu verpönt waren.

Jene antikisirende Kunsttheorie verkannte einen unersetzlichen Vorzug der christlichen Stoffe: die Existenz der bekannten und vertrauten idealen Typen in der Phantasie des Volkes, ganz abgesehen von dem persönlichen Verhältniß des Einzelnen zur religiösen Bedeutung derselben. Man durfte zugeben, was damals und bis heute über die Unmöglichkeit, christliche Ideen in sinnlichen Formen auszusprechen, gesagt worden ist, und man konnte die Augen davor nicht verschließen, daß die Gunst der Stoffe, die sich an den Werken der großen Italiener offenbarte, auch für die Neueren noch immer unerschöpflich ist.

Es bedurfte aber der eminenten künstlerischen Begabung Overbeck's, um ihn im Gegensatz zu den älteren Zeitgenossen, die nur den Stoff, nicht die Formen änderten, seinen rechten Weg zu einem neuen Stil und einer neuen Schönheit der Malerei finden zu lassen. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß ihm, ebenso wie Carstens und Cornelius, die schöpferische

Gabe zugleich mit dem tiefen Naturgefühl verliehen war, das allein den neueren Künstler zur Meisterschaft und zu selbständiger Bethätigung seiner Eigenthümlichkeit befähigt. Allerdings muß man in den früheren Werken aufsuchen, wie der Stil des Künstlers unter fortwährender lebendiger Anregung eines eindringenden Naturstudiums seine Gestalt gewinnt, und die spätern, mehr typisch wiederholten Formen nicht für die ursprüngliche, durch Anlehnung an irgend welches vorhandene Vorbild entstandene Ausdruckweise ansehen. Ich zähle zu jener früheren Gruppe vor Allem die beiden Fresken der Casa Bartholdi: die „Sieben mageren Jahre“ und die „Verkaufung Josephs“; von den Tasso-Fresken der Villa Massimi die „Jerusalem“ und die „Befreiung von Sophronia und Olind durch Chlorinde“, alle vor dem dreißigsten Lebensjahr des Meisters vollendet. (Die Oelbilder „Christus bei Martha und Maria“ (1812) die „Anbetung der Könige“ (1811—?) sind mir nicht bekannt).

Aus den Berichten der Zeitgenossen, aus der Radirung des knieenden Mönches, auch den Zeichnungen nach Thorwaldsen's Alexanderzug erkennt man, mit welcher Schärfe der Beobachtung Overbeck seine Studien arbeitete. Zugleich war ihm von früh an die Sicherheit des Auges und der Hand zu eigen, die ihn z. B. befähigte, einen Akt mit der Feder ohne Bleistift-Vorzeichnung nach der Natur zu zeichnen. Solche Genauigkeit, „der Drang nach einem bestimmten einzig richtigen Umriß der Form im Gegensatz der schwankenden, nebelvollen flauen Zeit“, war freilich etwas Fremdes in den Lehrsälen der damaligen Akademien. Außer dem „strengen und ernsten“ Matthäi, der doch noch befangen genug war, hatten die Künstler der antikisirenden Richtung, die an den deutschen Akademien lehrten, noch alle nicht die Fähigkeit, Gestalten und Gewänder nur unbefangen zu *sehen*, und der Schematismus dieser Männer war noch nicht das Schlimmste: es gab genug der verkommenen Nachfolger der Vor-Mengs'schen Kunstepoche, deren wüste Rothstift- und Kreideschraffirungen auf zerknülltem Papier noch bis in die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts an den Akademien spukten. — Welche andere Grundlage für die Zukunft boten dagegen die mit immer feiner gespitzter Kreide und dann mit dem härtesten Bleistift oder feinstem Federzug gezeichneten Studien, aus denen bei allem Kleinlichen denn doch die innigste, nicht nur äußerlich angelernte, sondern in völlige Kenntniß und Verständniß übergegangene Vertrautheit mit dem Organismus sprach! Der Kopf des alten Kaufmanns auf der „Verkaufung Josephs“, die Gestalt der „Sophronia“ auf dem Scheiterhaufen, sind solche für alle Zeiten mustergiltige Zeugnisse des eindringendsten und unbefangensten Naturstudiums, in welchen alle die Bewegungen, die Verhältnisse des lebendigen Organismus mit der „auf die Spitze eines Haares gesetzten“ Genauigkeit des Umrisses fixirt sind. Wie viel gehörte dazu, solche bestimmte Formen zu sehen, und eine den allgemein herrschenden Vorstellungen so fremde Schönheit aus den individuellen Zufälligkeiten des Modells geläutert herauszuziehen. Daß wir wissen, wie Overbeck in späteren Jahren fast nie die Natur benutzte, macht nur um so sichtbarer, wie viel in der jugendlichen Epoche der gemeinsamen Studien in St. Isidoro gewonnen wurde; auch in den spätesten Arbeiten sind wenigstens einzelne Züge immer noch von einer so anziehenden Naturwahrheit, daß man die nachhaltige Kraft der in so reichem Maaße gewonnenen Erkenntniß deutlich aus den konventionelleren Formen herausfühlt.

Ein so lebendiges Naturgefühl, dieß muß immer wieder betont werden, war vor allem Anderen die unumgängliche Vorbedingung für die Erneuerung des *Ausdrucks* in der Malerei; wenn wir unter diesen Begriff die Darstellung körperlicher wie seelischer Bewegung zusammenfassen. Auf diesem Gebiete aber lag wesentlich die Schwäche der antikisirenden Vorgänger. Völlig isolirt steht Carstens mit solchen Zügen seines Kunstschaffens, die z. B. im „Homer“ den Reflex des Gesanges in den Gemüthern der Zuhörer, im „Gastmahl des

Philosophen" den zu Thätlichkeiten ausartenden Disput mit dem Ausdruck voller und innerlicher Lebendigkeit schildern. Allen Anderen, auch Schick und Wächter nicht ausgenommen, haftet jenes bewußte und befangene Wesen an, das über den wohlbekannten Umkreis der malerischen Geberden nicht hinauszuschreiten vermag und deshalb nur bei den Motiven der unbewegten Existenz die sonstige Schönheit der Typen und der Komposition zur Geltung bringt.

Was in diesem Sinn Cornelius und Overbeck Neues schufen, das offenbaren mit unvergänglichem Zeugniß die ersten Werke der Wandmalerei in der Casa Bartholdi, für Overbeck vor Allem die Komposition der „Sieben mageren Jahre". Overbeck war sechsundzwanzig Jahre alt, seit fünf Jahren in Rom und auf der Höhe seiner männlichen Reife, als er dieses Werk vollendete. Ein Blick der Vergleichung auf die gegenüberstehende Komposition der „Fetten Jahre" von Veit, der dem Künstlerkreise von St. Isidoro ja ebenfalls angehörte, läßt Overbeck's Originalität und Begabung auf das Bedeutsamste hervortreten. Hier ist das Motiv des Hungers in allen Stadien des Ringens um die Nahrung bis zur völligen todesartigen Erschlaffung in einer Weise dargestellt, die als innerstes Ergreifen des unbewußten, naturwahren Ausdrucks der körperlichen wie seelischen Bewegung erscheint. Mit einer später kaum wiederkehrenden Freude an der energischen Zeichnung hat der Künstler hier seinen überaus individuellen Gestalten den schärfsten Ausdruck der Situation verliehen; ja er betont die charakteristischen Formen der Modelle, in deren Kopftypen zum Theil deutliche Anklänge an Cornelius sichtbar sind, fast zu sehr für einen Gegenstand von symbolischer Bedeutung.

Merkwürdigerweise ist an dieser Komposition von alterthümlicher deutscher oder italienischer Kunst nicht der geringste Anklang wahrzunehmen, während die gleichzeitig ausgeführte „Verkaufung Josephs" allerdings in ausgesprochener Weise einen Einfluß älterer Vorbilder zeigt, den man nach der Ankunft des Kartons in Frankfurt a. M. sogleich als das bedenkliche Kennzeichen der neuen Schule hervorhob; ein Vorwurf, der bekanntlich dann immer von den Gegnern wiederholt, von den Freunden zurückgewiesen wurde, und der gerade an Overbeck's Werken durch die naheliegende Erinnerung an Fiesole haften blieb.

Heute, beim Ueberblick der gesammten Entwickelung der neudeutschen Schule verkennt wohl Niemand die tiefe Berechtigung, welche für jene Männer im Beginn ihres Strebens der Anschluß an die Periode einer jugendlichen, werdenden Kunst in sich trug, und Niemand wird insbesondere an Overbeck's frühen Arbeiten einen Zug absichtlich alterthümelnder, „beengender Nachahmung alter Meister" störend empfinden. Vielmehr ist die jugendliche Uebereinstimmung der Denk- und Anschauungsweise mit den italienischen Quattrocentisten eine ganz naturgemäße. Sowohl bei Overbeck's als bei Schnorr's frühesten Arbeiten haben entschieden die realistischeren Meister, wie Benozzo Gozzoli von den Florentinern, Carpaccio von den Venezianern, wesentlich durch die individuelle Wahrheit der Auffassung einen starken Einfluß ausgeübt, und man sucht vergebens nach einer Askese der Formen, einer Vernachlässigung des Naturstudiums oder absichtlichen Körperlosigkeit der Gestalten auf Kosten des einseitig spiritualistischen Ausdrucks. In einem Stadium des Strebens, das die individuellen Formen sowohl, als die Züge unbefangenen Sich-Dargebens der körperlichen Bewegung erst wieder entdecken mußte, konnten die idealen Gestalten und der großartige Rhythmus der vollendeten Kunst der Renaissance ebensowenig Leitung und Führung bieten, als die plastische Antike. Das Studium der Vorgänger führte aber von selbst über die Schwelle der Blüthezeit hinüber, und wenn Geister zweiten Ranges und beschränkter Auffassung allerdings nicht so weit kamen, lieber in bequemer Exklusivität die vollendete Kunst als eitle, weltliche Schönheit ablehnten, anstatt ihr nachzustreben, so beweist dies nichts gegen die

richtige Empfindung derer, die vom beschränkten zum freien Ausdruck künstlerischer Formensprache fortschritten. Wie bei Cornelius und Schnorr die spätere Entwickelung immer auf die fruchtbringende Grundlage zurückweist, ist unverkennbar; die Herbigkeit und Befangenheit der Formen läutert sich zur Fülle und freiesten Bewegung, und die scharfe Beobachtung des Lebens bewahrt vor jeder äußerlichen Hingabe an Typen der Bildung und des Ausdrucks, die den unmittelbaren Nachfolgern der größten Meister den Blick trüben und beeugen.

Auch in Overbeck's Werken bis zu den Tasso-Fresken der Villa Massimi wirkt der Anklang an das Altitalienische nur im Sinne einer ächten Geistesgemeinschaft. An der Lünette der „Magern Jahre" wüßte ich, wie gesagt, keine bestimmte Beziehung auf ältere Vorbilder zu finden. Auf der „Verkaufung Joseph's" hat man den sich umsehenden Jüngling eine Gestalt „wie aus einem Bilde von Perugino oder Raffael geschnitten" genannt; — der Eindruck des italienisch-mittelalterlichen Zeitkostüms wirkte dabei wohl besonders mit, denn von den Formen der umbrischen Schule ist gerade dies Bild kaum beeinflußt. Es zeigt, im Gegensatz zu den noch knochig-schlanken Gestalten der „Magern Jahre", bereits die ruhigen Umrisse und etwas breiten Verhältnisse, alles Detail dem Hauptumriß der Gestalten untergeordnet, am nächsten an die venezianische Schule des XV. Jahrh. erinnernd. Das Ganze aber durchaus eigenartig, in der Wahrheit des Vorganges, der schönen räumlichen Anordnung, auch in dem lichten, mit Gold gehöhten Kolorit vorzüglicher als die nächste monumentale Arbeit: die Decke des Tasso-Zimmers. Hier sind, nach meiner Empfindung, einzelne Schönheiten von höchstem Werth ohne Verbindung zu geschlossenen, im Ganzen gedachten Kompositionen. Ich erwähnte schon der großen Schönheit der Sophronia; die Gestalten der Zuschauer, in naiv anmuthigen Stellungen, haben individuelles Interesse, aber umstehen den dramatischen Vorgang mit einer Gleichgültigkeit, die unerklärlich ist, so unbekümmert um die herbeisprengende Chlorinde (auf einem allerdings mehr schematischen als lebendigen Pferd) wie die meisterhaft lebendig gezeichneten Thiere in den reizvollen Weinreben-Arabesken. Von den übrigen Deckenfeldern bleibt uns ein noch minder befriedigender Eindruck der Kompositionen, nur das Mittelbild, die allegorische Gestalt der „Befreiten Jerusalem" fesselt durch das Ideal weiblicher Gestalten, das hier zum ersten Mal und dann immer in verwandter Bildung uns in Overbeck's Werken begegnet: den liebenswürdigen kindlich-jungfräulichen Ausdruck in einem Gesicht von wenig markirten Zügen aber eigenthümlich anmuthiger, mehr breiter als schlank-ovaler Rundung der Umrisse; ein Köpfchen, das kaum ein Profil zeigt, aber in der charakteristischen, aufwärts blickenden Neigung ein poetisch anziehendes Gepräge von empfänglichem Gemüthsleben trägt. Entspricht die Gestalt auch nicht dem Bilde, das die personifizirte heilige Stadt in unsrer Phantasie annimmt, wenn wir der Heldenkämpfe um ihren Besitz gedenken, so legen wir das überhaupt der Aufgabe zur Last, deren Lösung nicht im Gebiete von Overbeck's künstlerischer Begabung lag.

Denn was diese bisher im stetigen Fortschritt oder doch in einer nach mehreren Seiten sich entwickelnden Ausbildung erreicht hatte, bezeichnet zugleich die Grenze der schöpferischen Kraft in den Richtungen, worin für Cornelius und Schnorr die eigentlichen epochemachenden Leistungen erst von den römischen Wandbildern an ihren Anfang nehmen. Diese Meister nämlich drängt es, von den individuellen Bildungen immer mehr nach jenen stilisirten Formen der menschlichen Gestalt, durch welche sich die Geschlechter der mythischen und heroischen Phantasiewelt unmittelbar als der Wirklichkeit und Gegenwart entrückte, anderen Sphären und Zeiten angehörige Wesen bekunden. Immer größer und gewaltiger im räumlichen Maaßstab wie in den Verhältnissen, immer ernsthafter im Ausdruck, pathetischer in der Bewegung werden bei Beiden die Gestalten der Münchener Fresken-Cyklen. Overbeck aber war in der Matrone der „Mageren Jahre" schon gleichsam über die für ihn zugängliche und sym-

pathische Formenwelt hinausgegangen und fand nun seine volle Befriedigung in einer Kunstweise, die ebensosehr seiner eigenthümlichen künstlerischen Anlage als seiner inzwischen bestimmter und ausschließlicher gewordenen Kunstanschauung entsprach.

Wir täuschen uns wohl nicht, wenn wir die innerste Befriedigung und eigentliche Schaffensfreude des Künstlers in zwei Richtungen finden: dem Gebiete des Gefühlslebens, der empfindenden, leidenden, weiblichen Seelenregungen auf der einen, dem „Rhythmus der Anmuth" in Linien und Formen auf der andern Seite. Was die Malerei an diesen beiden Elementen besitzt, und was sie durch ihre Vernachlässigung entbehrt, lehrt uns die Kunstgeschichte auf allen Blättern. Die stärksten unmittelbarsten Eindrücke knüpfen sich an sie, und wie zur Zeit des entwickelten Florentiner Realismus im Quattrocento die Leute „wie toll" Perugino's und Francia's „neue Weise" bewunderten, in der neben einer neuen Technik und Schönheit der Farbe gerade diese Seiten des künstlerischen Ausdrucks hervortraten, im Kontrast zu der harten individuell energischen Zeichnung der Florentiner, so wird zu allen Zeiten das Anklingen an die „Wonne der Schmerzen" und der unmittelbar fesselnde Reiz des Linienflusses an jugendlichen Körperformen und weicher Gewandung, harmonischen Gruppenbildungen und klaren Berg- und Seefernen dankbar Genießende finden.

In der Beschränkung aber auf diese Momente und dem Verzicht sowohl auf die bewegte dramatische Handlung als auf die Steigerung der künstlerischen Formensprache zum unmittelbaren Ausdruck des Uebermenschlichen lag nicht ein Mangel, sondern, im Sinne des Künstlers und der Gleichgesinnten, ein Vorzug bei der Darstellung der gesammten Stoffe geheiligter kirchlicher Ueberlieferung, und in diesem Punkte berühren wir den eigentlichen Kontrast der künstlerischen Anschauung in dem kirchlich gesinnten Kreise Overbeck's und den selbständig gewordenen Meistern der römisch deutschen Schule.

Die bestimmt formulirten Grundsätze der Kunst im Dienste der Kirche mußten mit Konsequenz der Sinnenwelt das Recht bestreiten, Darstellung des Göttlichen in sichtbarer Gestalt sein zu wollen. Dem „Geistigen", dem „Gedanken", d. h. der begrifflichen, in Worten auszusprechenden Bedeutung der Gestalten wie des Vorgangs ward prinzipiell die erste, der Erscheinung die untergeordnete Stelle angewiesen. Der Zweck des Kunstwerks durfte mithin ferner nicht mehr in den Genuß, sondern in die Belehrung oder in die Anregung zu andächtigen, erhebenden oder bußfertigen religiösen Gesinnungen gelegt werden. Die wesentlich negative Seite des religiösen Gehaltes, die mit Burckhardt's Worten zu reden: „besteht im Fernhalten alles dessen, was an profane Lebensbeziehungen erinnert", wird bei den Vorkämpfern der neuen christlichen Kunstlehre, und am entschiedensten von Overbeck selbst in seinen brieflichen und öffentlichen Aussprüchen, nicht verschwiegen, sondern betont und hervorgehoben.

Die Werke von kleinen Talenten sehen wir in diesem Sinne noch heute in der That mit bloßer Tendenz ihre Bestimmung erfüllen. Aber dem Künstler von solcher Kraft wie Overbeck kommt eine Inkonsequenz zu Hülfe, welche stillschweigend gerade seinen eigenthümlichen Elementen malerischer Schönheit das Bürgerrecht in der religiösen Kunst zugesteht, das sie andern nicht mehr und nicht minder auf „Schönheit des Sichtbaren" gerichteten Bestrebungen versagt. Was anders als Formen, Linien, Farben sind es, die solche milde jugendliche Züge, die auf- und niedergeschlagenen Augen, die sinnig bewegten Hände, den Fluß der schönen und weichen Gewandung zur Erscheinung bringen? Verzichteten nicht die naturalistischen Märtyrer-Maler der Gegenreformation viel mehr auf die „Schönheit der Sinnenwelt", um die Ekstase und den Schmerz ihrer zum Skelett gewordenen Heiligen recht ergreifend zu malen? Overbeck durfte ohne Gefahr für sein Kunstschaffen es aussprechen: alle Kunst, die mehr sein will, als bloßes Mittel zur Erbauung und Buße, dünke ihn eitel, ja

sogar frevelhaft; er mußte, seinem künstlerischen Genius folgend, in immer neuen Formen menschliche Gestalten von beglückender Schönheit, Kompositionen von wahrhaft melodischem Fluß der Linien, Seelenausdruck von innerlichster Wahrheit malen und zeichnen, deren Betrachtung auch ohne Beziehung auf die theologischen Ideen unvergänglichen Genuß gewährt. Aber freilich nur, wo in der Komposition nicht schon selbst eine über den Kreis der ihm zugänglichen Gefühlsregungen hinausgehende und seinem Naturell widerstreitende Tendenz hineingelegt ist. Bewußtes und unbewußtes Unvermögen lassen den Meister in einer ganzen Gruppe seiner Werke hinter der Vollendung der anderen weit zurückbleiben.

Wie wir sahen, lagen die Typen, in welchen Overbeck von der Zeit der Tasso-Fresken an die Gebilde seiner künstlerischen Phantasie zur Erscheinung brachte, innerhalb einer leise idealisirten Naturwahrheit, die nicht sowohl an die befangene Körperbildung Fiesole's als an die geläuterten und dem hohen Stil unmittelbar vorhergehende Schönheit der letzten Quattrocentisten erinnerte. Nichts hätte prinzipiell gehindert, in der ernsten Energie der Apostel Lionardo's, der urgewaltigen Kraft des Gottvaters der Sistina-Decke, der übermenschlichen Weihe des Christus in der Transfiguration Anregung für eine erhabenere Formensprache zu finden, um die transscendenten, wie die dramatischen Aufgaben der christlichen Stoffwelt zu vollendeter Darstellung zu bringen. Overbeck stockte — dürfen wir sagen — vor diesem inneren Fortschritt. Die alterthümlichen Typen und zwar nur wesentlich Fiesole's für die überirdischen Gestalten: den Auferstandenen, die Himmelskönigin, die Engel, boten dem gläubigen Beschauer ja viel unmittelbarer das Erbauliche und ließen bei konventionellen Motiven der Bewegung ohne jede Steigerung der körperlichen Bildung nicht in Zweifel über ihre supernaturale Bedeutung. Das Lebensgefühl für den seelischen Ausdruck und seine leibliche Erscheinung findet hier keine Stätte, und so sind Overbeck's Glorien, wie die Indulgenz des h. Franciscus, der obere Theil des Triumphes der Religion in den Künsten, der Krönung Mariä, für den künstlerisch unbefangenen Beschauer ohne sympathische Anregung, die Gestalt Christi in der Auferstehung und Himmelfahrt bleibt zurück hinter den Darstellungen der rein menschlichen Vorgänge.

Wo immer aber diese durch ein auf die vorhingeschilderte „weibliche" Seite des Gemüthslebens fallendes Motiv der Handlung anziehend werden, da gelingen auch Overbeck die ergreifendsten und schönsten Gebilde. Es ist zu beklagen, daß das unerschöpfliche Motiv der „Mutter mit dem Kinde" und der „Heiligen Familie" von ihm nur selten behandelt worden ist. Die schöne Komposition der h. Familie in der neuen Pinakothek (1835 vollendet, aber wohl früher entworfen) wird immer unter die Perlen der neueren deutschen Kunst gezählt werden*). Hier ist wahrhaft innerliche Verwandtschaft mit der glücklichen Epoche Raffael's, welche die „H. Familie aus dem Hause Canigiani" und die „Madonna im Grünen" bezeichnet. Wäre selbst (was ich bezweifle) ein Motiv von Wächter wesentlich anregend gewesen, Overbeck hätte durch die tiefe Durchbildung der schönen Typen wie des Linienrhythmus, den hier auch ein leuchtendes und wohlthuend ernst gestimmtes Kolorit unterstützt, das fremde Vorbild in eine geläuterte, eigne Schöpfung umgeschmolzen. — Im Stil diesem Bilde verwandt, noch etwas mehr nach der Seite des Fra Bartolommeo hinweisend, ist das Rundbild von 1833: die Madonna, mit sonderbar auf dem Leib des in ihrem Schooß liegenden Kindes gefalteten Händen. — Es hängt wohl mit der Entwöhnung von durchgebildeter Ausführung in größerem Maaßstab zusammen, daß Overbeck

*) Gleiches Lob in ihrer Art verdient die herrliche Bleistiftzeichnung einer Madonna im Rosenhag, welche ebenfalls aus der oben erwähnten Sammlung Endris in die Bibliothek der Wiener Akademie überging. Madonna hält das Kind im Schooß und legt die Linke dem neben ihr stehenden kleinen Johannes auf's Haupt, der dem Jesuskinde den Fuß küßt. A. d. Herausg.





F. Overbeck pinx. Th. Langer sc.

CHRISTUS DIE KINDER SEGNEND

Nach einer Sepiazeichnung im Besitze des Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig

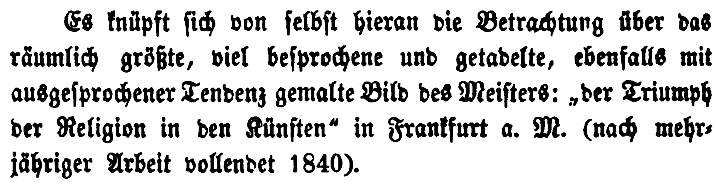
von diesen einfachsten, aber eine deutliche Modellirung und Individualisirung der Formen verlangenden Stoffen sich mit Vorliebe zu den reicheren, auch im Umriß und in der Skizze schon sprechenden Kompositionen zuwandte, die er gern in zusammenhängendem Cyklus anordnete. — Das Hauptwerk dieser Gattung die „vierzig Zeichnungen zu den Evangelien" (im Besitz des Frhrn. von Lotzbeck auf Weihern) giebt in der chronologischen Reihe der Blätter (1843—1853) zugleich einen deutlichen Ueberblick über die nicht gerade eingreifende, aber doch fühlbare Entwickelung im Stil der Zeichnungen, in welchem mehr und mehr die zugleich allgemeinen und stärker bewegten Gestalten, die mehr als früher geschwungenen und etwas unruhigen profilirenden Linien hervortreten. In Verbindung mit früheren und gleichzeitigen Arbeiten geben uns diese Blätter Gelegenheit, den ganzen Reichthum Overbeck's auf dem Gebiete des Ausdrucks nach allen Seiten zu bewundern.

Das Reflektiren des gepredigten oder verkündigten tröstenden und mahnenden Wortes in Gruppen von Zuhörern, namentlich Frauen und Kindern, bietet dem Meister Anlaß zu den gewinnendsten Schöpfungen. Der „Christus unter den Kindern" (1827) die „Predigt bei den Schiffen" und „Wer ist der Größte im Himmelreich" aus den Evangelien (1844 und 1846) endlich das Blatt, welches wir diesem Aufsatz in Abbildung beilegen: „Christus die Kinder segnend" (1865, jetzt im Besitz des Hrn. A. O. Meyer*) in Hamburg) mögen als Beispiel genannt werden für eine ganze Anzahl, von denen jedes eigne Schönheiten besitzt. Von den eigentlichen Anbetungen ist die liebliche Kinderengelgruppe der „Geburt" in den Evangelien, meines Erachtens, die innigste und wahrste, weil sie ganz frei ist von dem so leicht süßlich-demüthigen und dadurch abstoßenden Zug einiger anderer Darstellungen, gerade des nächsten Blattes in den Evangelien z. B., der „Anbetung der Weisen" (1853); die einfacheren verehrenden Begrüßungen Christi in der Art des „Christus bei Maria und Martha" (Evangelien, 1843) oder der „Ehe" in den Sakramenten (um 1860) sind schlichter. Wir könnten aus dem Gebiete der Aeußerungen von Liebe und Theilnahme eine reiche Auswahl glücklichster Darstellungen hervorheben, würden sie aber wohl übertroffen finden durch den in einzelnen Werken zu besonders ergreifendem Bilde gestalteten tiefen Schmerz, in ruhiger Trauer wie in bewegter Klage. Hier am ersten steigert sich die künstlerische Kraft Overbeck's bis zum großen Stil. Die „Grablegung" in Lübeck (vollendet 1840) steht mir in — nicht mehr frischer — Erinnerung als ein überaus ernster und erhebender Eindruck; in den trauernden Müttern des „Kindermordes" der Evangelien (1843) ist Wahrheit des Ausdrucks mit einer energisch-schönen Bewegung der Gestalten, wie er sie kaum wiederholte, gepaart; auch die Gestalt Christi selbst wird im Ausdruck des Leidens auf den Passionsbildern, namentlich der „Kreuztragung" in Dresden (1815) ergreifend durch einfache Wahrheit. Von den verhältnißmäßig wenigen Darstellungen eigentlicher dramatisch bewegter Vorgänge sind einige Zeugniß einer außerordentlichen Kraft auch nach dieser Seite. So die ebenerwähnte Kreuztragung, die „Befreiung des Barnabas", (1849) und die „Kreuzigung" mit den auf Pilatus einstürmenden Pharisäern (1852), beide aus den Evangelien; aber es muß hier auch des unglücklichsten aller Werke Overbeck's gedacht werden, der „Entweichung Christi aus den Händen der Verfolger", für Papst Pius IX., in den fünfziger Jahren als Erinnerungsdenkmal seiner Flucht aus Rom gemalt. Christus, ohne jede Andeutung des Schwebens und fast unmittelbar gepackt von den möglichst derb charakterisirten Verfolgern tritt mit einem Fuße vom jäh abfallenden Felsen auf ein winziges Engelskopf-Wölkchen; — eine der peinlichsten und unkünstlerischsten Versinnlichungen eines unmalbaren Vorgangs.

---

*) Dessen Munifizenz die Zeitschrift diesen gelungenen Stich Th. Langer's verdankt. A. d. H.





Es knüpft sich von selbst hieran die Betrachtung über das räumlich größte, viel besprochene und getadelte, ebenfalls mit ausgesprochener Tendenz gemalte Bild des Meisters: „der Triumph der Religion in den Künsten“ in Frankfurt a. M. (nach mehrjähriger Arbeit vollendet 1840).

Von den bisher besprochenen Aufgaben, bei deren Lösung Overbeck's künstlerische Anlage vollendete selbständige Kunstwerke schuf, und die verborgene oder ausgesprochene religiöse Bedeutung von Gläubigen und Eingeweihten nur als eine Weihe der Schönheit, von Anderen als das treibende Motiv in der Persönlichkeit des so wahr und innig gestaltenden Künstlers sympathisch empfunden wurde, unterscheidet sich wesentlich der „christliche Parnaß“. Gegen den Grundgedanken des Programms: alle Kunst unter die Herrschaft der christlichen Kirche gestellt zu zeigen, soll nicht protestirt werden. Von einem ebenso einseitigen Standpunkt aus, der die antike Kunst nicht anerkennen möchte, hätte dennoch eine ähnliche Vision von künstlerischer Vollendung geschaffen werden können. Philosophische und geschichtliche Wahrheit zu versinnlichen, ist einmal nicht Aufgabe der Kunst, deren Flug von der Phantasie geleitet wird. Die auf der Hand liegenden Einwände: daß die Sache sich ganz anders verhält, als sie hier dargestellt wird, kann man erheben, ohne deshalb das Werk anders zu wünschen. Aber aus andern Gründen erscheint diese Konzeption als ein verhängnißvoller Mißgriff. Overbeck wollte einen Gedanken darstellen, der ganz und gar in das Gebiet der geschichtlichen und philosophischen Forschung fällt und nicht ein im Sichtbaren deutliches Motiv für das malerische Kunstwerk bot, ja dessen Gestalten, soweit sie überhaupt verständlich werden konnten, ihre Beziehung zu dem visionären Vorgang mit keinem Zug auszudrücken vermochten. Hier ist eine Grenze der bildenden Kunst überschritten, die auch dadurch nicht verrückt wird, daß die größten Meister ähnliche Mißgriffe begangen haben. Mit den drei ewig vorbildlichen Gemälden der Stanza della Segnatura vergleichend, mache man sich nur klar: wie dort ruhige Existenz, Geberde und Handlung sich vertheilen an Gestalten, die dem Beschauer vollkommen bekannt und in ihrer idealen Erscheinung als Vertreter der verschiedenen Gebiete ihrer geistigen Bedeutung vertraut waren. Im „Triumph“ aber geht von der dichtenden Himmelskönigin bis zu dem unglücklichen Symbol des Springbrunnens mit den unsichtbaren Spiegelungen eine unkünstlerische Reflexion durch das ganze Bild, die auch in keiner Gestalt, trotz dem würdigen, namentlich auch farbig sehr schönem Eindruck des Ganzen, eine befriedigende, auf die Dauer im Gedächtniß bleibende Wirkung entstehen ließ. Hierzu kommt, daß der Typus der verschiedenen Gestalten, meist Phantasiebildnisse von Künstlern in unruhig mannigfaltigen Kostümen einer idealen Vereinigung in einer Komposition wider-

strebt und daß Overbeck nicht im Stande war, in dem großen Maaßstab den einzelnen Köpfen eine für Anderes schadlos haltende individuell bedeutende Charakteristik zu geben.

An diesem Werke, nicht minder — um dies hier einzuschalten — an zwei Oelbildern der Neuen Pinakothek: „Italia und Germania“ (von 1820) und dem „Bildniß der Vittoria“ (1822), und am schlimmsten am „Selbstporträt“ des Meisters in der Galerie der Malerbildnisse in den Uffizien, zeigt sich, wie die lebendige Kenntniß der Naturformen, die dem jugendlichen Meister so innig vertraut waren, verblaßt ist. Wir wissen nicht, wann Overbeck aufgehört, Naturstudien zu machen; jedenfalls ist ihm bald nach den Tasso-Fresken die Freude daran wesentlich geschwunden, und bei einer so reichen Phantasie, wie einem vorzüglichen Formen-Gedächtniß war für die in leichter Schattirung gehaltenen Zeichnungen kleineren Maaßstabes die erste Wiedergabe des im Geist entworfenen Bildes ein ganz genügender Ausdruck. Aber die farbige Darstellung von nahezu oder ganz lebensgroßen Formen überstieg thatsächlich die nach der Seite der Naturbeobachtung nicht mehr geübte Kraft. Gewiß ist die mangelhafte Technik des Malers nicht Schuld daran, denn sie tritt nicht störend hervor, wo Overbeck seiner Formen sicher ist (vor Allem an der heiligen Familie der Neuen Pinakothek) und das Kolorit in einer bestimmten Tonscala frei wählen kann. Aber vor Naturformen, deren individuelle Modellirung das Auge mit den allzu gewohnt gewordenen idealen Typen nicht mehr zusammenreimen kann, schwindet auch die Kraft, die stofflichen Farbentöne der Wirklichkeit in einen schönen Schein zu übersetzen; hölzern und trübe, wie dem Geiste des Künstlers fremd und unzugänglich, stoßen uns diese peinlich mageren und dürftigen Formen ab. Fast unbegreiflich, wie solche Gleichgültigkeit gegen die individuelle Schönheit lebendiger Erscheinungen einen Meister von so produktivem Schönheitssinn in Rom beschleichen konnte! Verhängnißvoll wurde diese Entfremdung nur zu oft, wo nicht gerade eine ganz klare Vorstellung des Kopfes oder der Gestalt im Geiste des Künstlers entstand; das Original unseres Stiches zeigt eine der abwärts blickenden Frauen, den Kopf ganz von oben gesehen, ohne daß die untern Gesichtstheile sich verkürzen und einen Hinterkopf ohne Wölbung des Schädels — Vernachlässigungen, die auch den Ausdruck der Köpfe ertödten.

Fast schienen mit solchen Schwächen in den fünfziger Jahren sich überhaupt Overbeck's künstlerische Kräfte merklich zu vermindern, als in den Kartons zu den „Sieben Sakramenten“ mit ihrer reichen Umrahmung von Nebenbildern und Arabesken, ein Werk von jugendlicher Frische und Schönheit entstand, das bei seinen Freunden in allen Ländern Enthusiasmus, überall mindestens lebhafte Theilnahme erregte. Ich kenne das Werk nur in unvollkommenen Photographien nach den zart in Umrissen gezeichneten großen



Originalkartons und in den kleinen Reproduktionen von Ludovico Seitz, die als Overbeck's Originale geltend in Deutschland ausgestellt waren und nach denen die Albert'schen Photographien, der vorzüglich ausgeführte Schnitt der „Ehe" von A. Gaber, sowie die nicht ebenso gelungenen Umrißholzschnitte in kl. Folio, denen wir die zwei nebenstehenden Randleisten entnommen, erschienen sind. Der Meister hat den theologischen Inhalt ausführlich erläutert und die deutlichen wie die geheimnißvollen, symbolisch angedeuteten Beziehungen der Haupt- und Nebenbilder an's Licht gestellt; sein Werk in diesem Sinne zu beurtheilen, muß gläubigen Katholiken anheimgestellt bleiben, denen die „Predigt" dieser Bilder in ganz anderer Weise entgegentreten wird, als dem Beschauer des Kunstwerkes. Vielleicht entsteht bei der Mehrzahl der Letzteren die eigenthümlich getheilte Empfindung, daß der erste überaus anziehende Eindruck des Cyklus in der näheren Betrachtung sich herabstimmt und dann wieder Einzelheiten, namentlich der Randbilder, als unübertreffliche Schönheiten sich bewähren. Es ist vor Allem der weit über Overbeck's frühere Werke hinausgehende malerische Rhythmus der Hauptbilder, der, namentlich bei dem Gedanken an die beabsichtigte große Ausführung als Gobelins, im Eindruck den vollendeten Schöpfungen der italienischen Kunstblüthe nahe steht. Nie vorher hatte Overbeck so geschlossene, harmonisch und doch frei bewegte Kompositionen ernsten Stils, nie solche, auch in den Nachbildungen schon wirksame Haltung in Licht- und Schattenmassen geschaffen. Ein Wohllaut in den Verhältnissen und Linien und ein architektonisches Gefühl für den Bau der Kompositionen sowohl als für das Maaß der beabsichtigten Farbenwirkung geben dem Auge den fesselndsten Gesammteindruck. Aber hierzu trägt ein Element bei, das wiederum den tiefen eindringenden Genuß verhindert. Overbeck gab in sieben Vorgängen der evangelischen Geschichte die symbolischen, oder in seinem Sinne thatsächlichen Vorbilder der sieben katholischen Sakramente. Allein er überließ es nicht dem Beschauer, aus dem Eindruck der dargestellten Handlung auf deren Bedeutung zu schließen, wie Raffael im „Pasce oves" durch die überirdische Gestalt Christi in Verbindung mit der tiefen Erregung der Apostel und dem im Bilde unmittelbar verständlichen Symbol, sondern er giebt vorwiegend den Vorgang selbst schon als Ceremonie, mit den bestimmten, gemessenen Bewegungen kirchlicher Orchestik, Motive, die den Rhythmus der Komposition begünstigen, aber die Wahrheit des Ausdruckes schädigen. Und diese Theilnahme an einer kirchlichen Handlung spiegelt sich auch im Ausdruck der Theilnehmenden; — man darf, von allem andern abgesehen, an Raffael's Tapeten in diesem Sinne gar nicht denken, ohne dem neuen Werke ganz entfrembet zu werden. Dennoch, wie gesagt, führt dann wieder das Unbefangene im Einzelnen zu dem wohlthuenden anfänglichen Gesammteindruck zurück. Eine ganze Fülle von Motiven in den Randbildern bieten dem Schönheitssinn wie der liebenswürdigsten Empfindung des Meisters reinen Ausdruck und erheben sich auch im Stil theilweise zu dem großartigen Ernst der Hauptbilder; die Randbilder der „Ehe", sowohl in den klaren und ausdrucksvollen Gruppen der „Erschaffung der Eva" und der „Trauer um den Leichnam Christi", als in den idyllischen Friesbildern zur Geschichte des Tobias, die beiden Gruppen aus der Geschichte des Moses unter der „Firmung", gehören zu den schönsten. Daß bei der klaren und schönen architektonischen Anordnung des Ganzen Overbeck die eigentlichen Arabesken und Ornamente, in welche die Figuren der Pilasterfüllungen verwebt sind, überaus schwach und wie leichte Randzeichnungen für Schrifttext behandelt hat, mag sich daraus erklären, daß es ihm überhaupt nie beschieden war, ein monumentales Werk von seiner Hand ausgeführt zu sehen. Sollen wir überhaupt, um dieß hier anzuknüpfen, in dem äußeren Lebensgang Overbeck's, vor Allem in seinem bleibenden Aufenthalt in Rom, ein hemmendes oder förderndes Moment des Schaffens erblicken? Die vorhin angedeutete Entfremdung von dem Studium der Natur und damit die

oft so unbegreifliche Leblosigkeit bei Formen größeren Maaßstabes wird befördert worden sein durch eine Isolirung, die den Meister nur mit dem kleinsten Kreise unbedingt verehrender Künstler (eigentliche Schüler hatte Overbeck bekanntlich nicht) und außerdem mit jenem Publikum von Kunstfreunden in Berührung brachte, das, die Sonntag-Nachmittage seine Werkstatt besuchend, wiederum nur in Ausdrücken der Bewunderung dem immer bescheiden ablehnenden Meister entgegentrat. Aber es war wohl eine Nothwendigkeit für ihn, in der Stille der ewigen Stadt zu arbeiten; in der Nähe der höchsten Heiligthümer seines Glaubens, sympathisch berührt von der immer mehr der kirchlichen Kunst sich zuwendenden Neigung der vornehmen und wohlhabenden Rom-Pilger aller Nationen, ein Leben zu führen, dessen stillen Gang bei der entsagenden Natur des Künstlers keinen Genuß vermissen ließ. Dem bis in's Alter so empfänglichen künstlerischen Auge wurden an dieser Stätte am ehesten die ungesuchten und doch unwillkührlich fruchtbringenden Anregungen zu Theil, die Kunst und Natur hier dem Wanderer wie dem Bleibenden entgegentragen. Aus der überaus anmuthig gelegenen Sommerwohnung in Rocca di Papa über die wunderbare Landschaft hinaus schweifend, fand gerade Overbeck's innerlich gestaltender künstlerischer Blick wohl mehr produktive Momente als inmitten des rührigen Wetteifers unserer heimathlichen größeren Kunststätten, und er wählte wohl das Richtige, wenn er den Berufungen nach München oder Frankfurt a/M. nicht folgte. Schwerlich wäre es ihm hier vergönnt gewesen, in dem Frieden zu schaffen, der für seine Seele das Lebenselement war.

So mögen wir auch nicht anders von dem flüchtigen Blick auf dies reiche und schöne Künstlerleben scheiden, als mit einem vollen Ausdruck inniger Verehrung. Vielem, was dieser eigenthümliche Genius geschaffen, fehlte, wenn die vergleichende Betrachtung zu den Vorbildern alter Zeit sich zurückwendet, das Gepräge des ewig Gültigen. Aber blicken wir unter den Werken der Zeitgenossen umher, werden wir uns klar über die unbesiegbaren Hindernisse, die ein Zeitalter des geistigen Kämpfens und Ringens dem Erblühen bildender Kunst in den Weg legt, ein Zeitalter, dessen sichtbare Lebensäußerungen mit keinem Zuge mehr dem gewaltigen Gehalt des geistigen Lebens Ausdruck geben, — dann steht ein Künstler wie Overbeck als eine wunderbare Erscheinung vor unseren Augen. Die belebende Kraft der Liebe zu seiner Kunst wird sich in seinen Werken immer und immer offenbaren, reinsten Genuß gewährend, wo die milde Schönheit des Ausdrucks und der Formen den sympathischen Aufgaben der christlichen Ideenwelt volles Genüge leistet; der Name des Meisters aber wird im Gedächtniß des deutschen Volkes nicht verlöschen, so lange es seine großen Künstler aller Zeiten ehrt.

Das Schloß in Bruchsal.

In den künstlerischen Kreisen von Karlsruhe regt sich die lebhafteste Theilnahme für ein Denkmal der Vorzeit, dessen Erhaltung bedroht ist: das Schloß in Bruchsal, in welches das in Ettlingen befindliche Lehrerseminar verlegt werden soll. Dieser Plan ist seit Jahren berathen und festgestellt, die Mittel sind schon früher von der Kammer bewilligt worden. Wir hören, daß allerdings schon damals einige Widersprüche vom Standpunkt der Kunst aus geäußert wurden; jedenfalls waren sie nicht nachdrücklich genug, um zu wirken. Wenige Künstler und Kunstfreunde haben die fast schon verlorene Sache wieder aufgenommen, ihr Organ wurde ein Artikel von F. Pecht in der Allgemeinen Zeitung, der auch seine Wirkung auf das Publikum und auf die maßgebenden Kreise geübt. Schon eine Weile vorher wurde das Schloß das Ziel für die Wallfahrt vieler Künstler, in der deutschen Bauzeitung ist seitdem der Grundriß durch Herrn Professor Durm veröffentlicht worden, die Bassermann'sche Buchhandlung in Heidelberg läßt zahlreiche Photographien des Aeußern wie des Innern anfertigen, die vorzüglich gelingen*). Bald wird die Bekanntschaft mit diesem Denkmal in Deutschland allgemein sein, und so ist denn auch, dem Geiste, der im Badischen Ministerium des Innern herrscht, entsprechend, von dorther eine neue Prüfung der Sache veranlaßt worden. So darf man jetzt noch Rettung hoffen.

Merkwürdig aber, daß die künstlerische Bedeutung des Schlosses so lange ohne ihre volle Würdigung blieb, denn nur daran lag es, daß man auf den Gedanken verfallen konnte, dessen Lokalitäten auf solche Weise praktisch auszunutzen. Selbst in der neuesten Auflage von Lübke's Architekturgeschichte wird es nicht erwähnt, obgleich der Verfasser andre Schlösser des 18. Jahrhunderts in Baden, Mannheim, Rastatt, die Favorite, namhaft gemacht. Es liegt unmittelbar an der großen Straße, welche alljährlich Schaaren von Reisenden entlangziehen, man sieht es vom Bahnhof herüberwinken, und doch blieb es vergessen. Es ist freilich nicht der einzige Fall, in welchem dies gerade in einem so wenig abseit gelegenen Lande wie Baden vorkommt. So ist z. B. die Klosterkirche vom Salem in der Nähe des Bodensee's, eines der schönsten und eigenthümlichsten gothischen Monumente in Süddeutschland, noch nicht wissenschaftlich gewürdigt worden.

Das Schloß zu Bruchsal wurde vom Bischof Damian Hugo von Speyer aus dem Hause der Grafen Schönborn, als Residenz gebaut. Die Grundsteinlegung erfolgte 1722, aber erst 1731 begann der Bau des Haupttheils oder Kammerflügels, durch Balthasar Neumann († 1753), den berühmten Erbauer des Würzburger Schlosses. Die innere Ausstattung wurde erst um die Mitte des Jahrhunderts unter dem Bischof Franz Christoph Freiherrn von Hutten vollendet. Das Aeußere ist würdig, läßt aber keineswegs die volle Bedeutung des Inneren ahnen. Das Hauptgebäude ist von mäßigem Umfang und ordnet sich mit verschiedenen losgelösten Nebenflügeln zu einer wirkungsvollen Gruppe, die Gliederung ist einfach, das Bestreben, ein Bauwerk von zwei Hauptstockwerken und zwei

*) Das Schloß zu Bruchsal in Photographieen von G. M. Eckert. 82 Blatt.

Nebengeschossen in eine Pilasterordnung, ohne durchgehende Horizontalabtheilungen, einzufügen, ist nichts vorwurfsfrei. Reicher sind nur die mittleren Risalite beider Hauptfaçaden dekorirt, vor denen Altane, auf Säulen ruhend, heraustreten. Das tändelnde Element des Rococo hat sich in diesen selbst der korinthischen Kapitelle bemächtigt; mitunter lösen Blätter, die emporwachsen sollten, sich aus der Reihe und fallen über das Schaftende herab. Das Originellste sind die Drachen, in kecker Schmiedearbeit, die als Wasserspeier aus dem Dachgesims der Hoffronte herausspringen.

Ueberraschend ist nun aber der Eindruck des Innern, der sich Schritt für Schritt steigert. Der Grundriß ist meisterhaft. In einem eliptischen Kuppelraum, der zwischen zwei inneren Höfen im Centrum des Ganzen liegt, steigt die Treppe doppelarmig empor. Die beiden Kurven der Stiege erhalten ein volles Licht von oben, während zwischen ihnen ein säulengetragenes Vestibul im Halbdunkel ruht. Emporsteigend giebt man sich mehr und mehr von den edlen Verhältnissen des Treppenhauses Rechenschaft, in welchen sich lustige Rococo-Dekoration entfaltet und die Wölbung durch Freskomalereien prangt, die in Illusion das Aeußerste leisten und der ziemlich flachen Kuppel den Anschein stolzer Höhe verleihen. Von hier aus tritt man in die beiden Hauptsäle, die durch zwei Geschosse gehen. Derjenige nach dem Hofe ist einfacher gehalten, durch Pilaster gegliedert, mit sehr schönen Kaminen ausgestattet; der nach dem Park zu gelegene Marmorsaal mit seinen mächtigen Säulen übertrifft ihn noch, und beide enthalten Deckenmalereien von derselben Hand.

Es ist diejenige des Johannes Zick (nicht des jüngeren Januarius Zick, den Pecht irrthümlich als den Urheber nennt). Er war 1702 zu Ottobeuren in Schwaben geboren und lebte hernach in München. Monacensis nennt er sich in den Inschriften. Im Würzburger Schloß malte er die Decke des Gartensaals, dann kam er nach Bruchsal, wo er 1762 starb. Nächst Tiepolo's Fresken im Würzburger Treppenhause gehören seine hiesigen Werke zu den vorzüglichsten dekorativen Schöpfungen der Zeit. Er theilt ihre Eigenthümlichkeiten, er steckt ganz in ihrem Manierismus, er treibt das Princip einer dekorativen Malerei, die sich nicht den Grenzen des Raumes fügt, sondern sie sprengt, sie erweitert, die Gestalten und Gruppen wie etwas Wirkliches in der Untersicht darstellt und frei in die Höhe zaubert, auf die Spitze. Aber er weiß was er will, er erreicht was er sich vornimmt. Eine glänzende Phantasie ist ihm eigen, er arbeitet im Vollbesitz einer ausgebildeten und vollendeten malerischen Technik, deren letzte Blüthe diese Werke sind. Vor solchen Leistungen empfindet man auf's neue, daß die Freskomalereien sechs Jahrzehnte später für Overbeck und Cornelius wirklich eine verlorengegangene Technik war. Und wie hat sich der Künstler während der Arbeit selbst überflügelt. Der Saal nach dem Hofe trägt das Datum 1751, das Treppenhaus 1752, der Marmorsaal 1754. Die Bilder in diesem sind die schönsten. Fortwährend ist Johannes Zick während des Schaffens gewachsen.

In Remling's Geschichte der Bischöfe zu Speyer, die überhaupt über den Bau Auskunft giebt, steht eine ausführliche Beschreibung der Gemälde, und da diese selbst den eigentlichen Inhalt nicht verrathen, ist recht interessant, aus einer solchen Quelle zu erfahren, was denn das Alles sagen will. Die Allegorie nach der Mode der Zeit tritt hier in ihrem vollen Pomp auf. Figuren der Wirklichkeit und der Geschichte, mythologische Wesen des Alterthums, Personifikationen von Begriffen — und es ist kaum glaublich, was da Alles personificirt ist! — vermischen sich in buntem Gedränge. Die Kuppel der Treppe schildert Geschichte und Wachsthum des Bisthums Speyer. Ganz in der Höhe auf Wolken im lichten Glanze verschwimmend thront „die göttliche Vorsehung", rings um sie her ruhen oder schweben „die göttliche Weisheit", „die göttliche Ehre", „die göttliche Liebe", „die Sicherheit" und „Treue" — mit Attributen, die sie kenntlich machen sollen, der „göttliche Schutz", die

Das Schloß in Bruchsal.

In den künstlerischen Kreisen von Karlsruhe regt sich die lebhafteste Theilnahme für ein Denkmal der Vorzeit, dessen Erhaltung bedroht ist: das Schloß in Bruchsal, in welches das in Ettlingen befindliche Lehrerseminar verlegt werden soll. Dieser Plan ist seit Jahren berathen und festgestellt, die Mittel sind schon früher von der Kammer bewilligt worden. Wir hören, daß allerdings schon damals einige Widersprüche vom Standpunkt der Kunst aus geäußert wurden; jedenfalls waren sie nicht nachdrücklich genug, um zu wirken. Wenige Künstler und Kunstfreunde haben die fast schon verlorene Sache wieder aufgenommen, ihr Organ wurde ein Artikel von F. Pecht in der Allgemeinen Zeitung, der auch seine Wirkung auf das Publikum und auf die maßgebenden Kreise geübt. Schon eine Weile vorher wurde das Schloß das Ziel für die Wallfahrt vieler Künstler, in der deutschen Bauzeitung ist seitdem der Grundriß durch Herrn Professor Durm veröffentlicht worden, die Bassermann'sche Buchhandlung in Heidelberg läßt zahlreiche Photographien des Aeußern wie des Innern anfertigen, die vorzüglich gelingen*). Bald wird die Bekanntschaft mit diesem Denkmal in Deutschland allgemein sein, und so ist denn auch, dem Geiste, der im Badischen Ministerium des Innern herrscht, entsprechend, von dorther eine neue Prüfung der Sache veranlaßt worden. So darf man jetzt noch Rettung hoffen.

Merkwürdig aber, daß die künstlerische Bedeutung des Schlosses so lange ohne ihre volle Würdigung blieb, denn nur daran lag es, daß man auf den Gedanken verfallen konnte, dessen Lokalitäten auf solche Weise praktisch auszunutzen. Selbst in der neuesten Auflage von Lübke's Architekturgeschichte wird es nicht erwähnt, obgleich der Verfasser andre Schlösser des 18. Jahrhunderts in Baden, Mannheim, Rastatt, die Favorite, namhaft gemacht. Es liegt unmittelbar an der großen Straße, welche alljährlich Schaaren von Reisenden entlangziehen, man sieht es vom Bahnhof herüberwinken, und doch blieb es vergessen. Es ist freilich nicht der einzige Fall, in welchem dies gerade in einem so wenig abseit gelegenen Lande wie Baden vorkommt. So ist z. B. die Klosterkirche vom Salem in der Nähe des Bodensee's, eines der schönsten und eigenthümlichsten gothischen Monumente in Süddeutschland, noch nicht wissenschaftlich gewürdigt worden.

Das Schloß zu Bruchsal wurde vom Bischof Damian Hugo von Speyer aus dem Hause der Grafen Schönborn, als Residenz gebaut. Die Grundsteinlegung erfolgte 1722, aber erst 1731 begann der Bau des Haupttheils oder Kammerflügels, durch Balthasar Neumann († 1753), den berühmten Erbauer des Würzburger Schlosses. Die innere Ausstattung wurde erst um die Mitte des Jahrhunderts unter dem Bischof Franz Christoph Freiherrn von Hutten vollendet. Das Aeußere ist würdig, läßt aber keineswegs die volle Bedeutung des Inneren ahnen. Das Hauptgebäude ist von mäßigem Umfang und ordnet sich mit verschiedenen losgelösten Nebenflügeln zu einer wirkungsvollen Gruppe, die Gliederung ist einfach, das Bestreben, ein Bauwerk von zwei Hauptstockwerken und zwei

*) Das Schloß zu Bruchsal in Photographieen von G. M. Eckert. 82 Blatt.

Nebengeschossen in eine Pilasterordnung, ohne durchgehende Horizontalabtheilungen, einzufügen, ist nichts vorwurfsfrei. Reicher sind nur die mittleren Risalite beider Hauptfaçaden dekorirt, vor denen Altane, auf Säulen ruhend, heraustreten. Das tändelnde Element des Rococo hat sich in diesen selbst der korinthischen Kapitelle bemächtigt; mitunter lösen Blätter, die emporwachsen sollten, sich aus der Reihe und fallen über das Schaftende herab. Das Originellste sind die Drachen, in kecker Schmiedearbeit, die als Wasserspeier aus dem Dachgesims der Hoffronte herausspringen.

Ueberraschend ist nun aber der Eindruck des Innern, der sich Schritt für Schritt steigert. Der Grundriß ist meisterhaft. In einem eliptischen Kuppelraum, der zwischen zwei inneren Höfen im Centrum des Ganzen liegt, steigt die Treppe doppelarmig empor. Die beiden Kurven der Stiege erhalten ein volles Licht von oben, während zwischen ihnen ein säulengetragenes Vestibul im Halbdunkel ruht. Emporsteigend giebt man sich mehr und mehr von den edlen Verhältnissen des Treppenhauses Rechenschaft, in welchen sich lustige Rococo-Dekoration entfaltet und die Wölbung durch Freskomalereien prangt, die in Illusion das Aeußerste leisten und der ziemlich flachen Kuppel den Anschein stolzer Höhe verleihen. Von hier aus tritt man in die beiden Hauptsäle, die durch zwei Geschosse gehen. Derjenige nach dem Hofe ist einfacher gehalten, durch Pilaster gegliedert, mit sehr schönen Kaminen ausgestattet; der nach dem Park zu gelegene Marmorsaal mit seinen mächtigen Säulen übertrifft ihn noch, und beide enthalten Deckenmalereien von derselben Hand.

Es ist diejenige des Johannes Zick (nicht des jüngeren Januarius Zick, den Pecht irrthümlich als den Urheber nennt). Er war 1702 zu Ottobeuren in Schwaben geboren und lebte hernach in München. Monacensis nennt er sich in den Inschriften. Im Würzburger Schloß malte er die Decke des Gartensaals, dann kam er nach Bruchsal, wo er 1762 starb. Nächst Tiepolo's Fresken im Würzburger Treppenhause gehören seine hiesigen Werke zu den vorzüglichsten dekorativen Schöpfungen der Zeit. Er theilt ihre Eigenthümlichkeiten, er steckt ganz in ihrem Manierismus, er treibt das Princip einer dekorativen Malerei, die sich nicht den Grenzen des Raumes fügt, sondern sie sprengt, sie erweitert, die Gestalten und Gruppen wie etwas Wirkliches in der Untersicht darstellt und frei in die Höhe zaubert, auf die Spitze. Aber er weiß was er will, er erreicht was er sich vornimmt. Eine glänzende Phantasie ist ihm eigen, er arbeitet im Vollbesitz einer ausgebildeten und vollendeten malerischen Technik, deren letzte Blüthe diese Werke sind. Vor solchen Leistungen empfindet man auf's neue, daß die Freskomalereien sechs Jahrzehnte später für Overbeck und Cornelius wirklich eine verlorengegangene Technik war. Und wie hat sich der Künstler während der Arbeit selbst überflügelt. Der Saal nach dem Hofe trägt das Datum 1751, das Treppenhaus 1752, der Marmorsaal 1754. Die Bilder in diesem sind die schönsten. Fortwährend ist Johannes Zick während des Schaffens gewachsen.

In Remling's Geschichte der Bischöfe zu Speyer, die überhaupt über den Bau Auskunft giebt, steht eine ausführliche Beschreibung der Gemälde, und da diese selbst den eigentlichen Inhalt nicht verrathen, ist recht interessant, aus einer solchen Quelle zu erfahren, was denn das Alles sagen will. Die Allegorie nach der Mode der Zeit tritt hier in ihrem vollen Pomp auf. Figuren der Wirklichkeit und der Geschichte, mythologische Wesen des Alterthums, Personifikationen von Begriffen — und es ist kaum glaublich, was da Alles personificirt ist! — vermischen sich in buntem Gedränge. Die Kuppel der Treppe schildert Geschichte und Wachsthum des Bisthums Speyer. Ganz in der Höhe auf Wolken im lichten Glanze verschwimmend thront „die göttliche Vorsehung“, rings um sie her ruhen oder schweben „die göttliche Weisheit“, „die göttliche Ehre“, „die göttliche Liebe“, „die Sicherheit“ und „Treue“ — mit Attributen, die sie kenntlich machen sollen, der „göttliche Schutz“, die

„göttliche Führung“, die „göttliche Glückseligkeit“, die „Ewigkeit“, der „göttliche Beistand“, welcher einer Personifikation des Bisthums Speyer den Hirtenstab überreicht. Allmälig rücken Wolken mit andern Gruppen näher, Jesse, der erste Bischof von Speyer, in Hirtenkleidung, reißt der ruhenden Dame „Heidenthum“ ihren schwarzen Schleier vom Gesicht und weist sie mit graziöser Handbewegung auf ein anderes weibliches Wesen mit einer Fackel, die „Erkenntniß“ hin. Ein Genius, Namens „Eifer“, schleudert in der Nähe Blitze, durch welche Götzenbilder zertrümmert werden und bis in andre Gruppen hineinstürzen. In der Nähe die „Fama“, die „Historie“ — höchst seltsam symbolisirt durch einen greisen Stelzfuß mit Fittigen, im bekannten allegorischen Kostüm des Zeitgottes, der Jesse in das Auge faßt, seinen Namen aufschreibt, und seine Sanduhr, da ihm eben beide Hände nicht frei sind, wie eine Mütze auf dem kahlen Schädel hat; ferner die Gestalten der Concordia mit einem Füllhorn, die vier Elemente und die sieben Planeten. Endlich erblickt man in der Höhe noch König Dagobert, der dem als Hirten gekleideten Bischof Athanasius von Speyer das neue Bisthum, eine schlafende Frauengestalt mit einem Lamm, empfiehlt. Nun kommen nur Gruppen, welche nicht mehr in Wolken schweben, sondern in wirkungsvoll gemalter architektonischer Umrahmung unmittelbar über dem Gesims der Kuppel stehen. Kaiser Heinrich III. schenkt dem Bischof Konrad I. das personificirte Bruchsal, neben dieser Gestalt Merkur, soll heißen: er kündigt der Stadt an, sie werde einst Residenz werden. — Die Propstei Weißenburg und das Bisthum Speyer, zwei ziemlich derbe, fette Weiber in nicht ganz züchtiger Toilette, reichen sich zur Vereinigung die Hände. Die beiden Wappen, die sie halten, bindet der Genius „Unzertrennlichkeit“ zusammen. Ein paar Stufen höher steht der Bischof Philipp von Flersheim vor dem Throne des Papstes und vor dem Kaiser, zeigt beiden die Vereinigung und erhält ihre Zustimmung. — Die beiden andern Gruppen haben auf die Gründer des Schlosses selbst Bezug. Die dritte, welche bei Ersteigen der Treppe zunächst dem Auge winkt, stellt die Gründung der Residenz unter Damian Hugo dar, er steht in repräsentirender Haltung über zahlreichen messenden oder meißelnden Figuren und ein knieendes Weib reicht ihm den Grundriß des Schlosses. — Sein Nachfolger Franz Christoph bildet in ähnlicher Weise das Centrum der vierten Gruppe über der Thüre zum Marmorsaal; er steht auf einer Terrasse, von der eine trefflich gemalte Kaskade herabrauscht, um ihn her sein höfisches Gefolge, ihm zu Füßen Gestalten, die sein Wappen meißeln, die Palette halten und Ansichten von Gebäuden tragen. Wo dann noch ein Platz bleibt, ist er durch reale oder allegorische Gestalten gefüllt, neben den unteren Gruppen lagern wachehaltende Trabanten, oft an ähnliche Gestalten des Paolo Veronese erinnernd, auf den Stufen. Kindergenien schweben neben den Fenstern, die in die Komposition einschneiden, und schlagen Vorhänge zurück, deren Zipfel plastisch in farbigem Stuck hergestellt sind und so die Illusion der Wirkung vollenden helfen. Vier kleine Felder unter der Kuppel enthalten schließlich historische Scenen, bei denen man sich nicht wundern darf, auch den Bauernkrieg im Kostüm des 18. Jahrhunderts zu finden.

Die Decke des Saales nach dem Hofe schildert „die ruhmreiche Beherrschung, Fruchtbarkeit, Regsamkeit im Hochstift Speyer.“ In der höchsten Glorie Apollo auf seinem Wagen, die „Vorsehung“ schwebt ihm entgegen, eine andre Gestalt, die Remling eine Nymphe nennt, die aber offenbar eine Personifikation des Bisthums Speyer ist, — ein Genius mit der Landkarte desselben erscheint neben ihr — streckt beide Hände nach dem Sonnengott aus. Oben schweben ferner allegorische Gestalten, wie Sicherheit und Hoffnung, Gerechtigkeit und Stärke, antike Gottheiten, wie Pallas und Merkur, über dessen Haupt die Genien der fürstlichen, der geistlichen und der gelehrten Würde mit Fürstenhut, Krone und Lorbeerzweig erscheinen, Saturn, dem Fortuna seine Sanduhr entwendet, und Mars,

der auf einer Trommel sitzt. Die unterste Gruppe über der Eingangsthür symbolisirt die freien Künste durch männliche und weibliche Gestalten, die in passender Weise beschäftigt sind; ihnen entspricht über den Fenstern eine Gruppe der Jahreszeiten. Die vier Ecken werden durch üppige mythologische Gruppen, „Vorbilder hochstiftlicher Fruchtbarkeit“ gefüllt. 1) Ceres mit ihrem Gefolge; 2) Cybele auf einem Löwen sitzend, aus ihren beiden Brüsten strömt eine Flüssigkeit unmittelbar auf einen Ofen herab, es soll Salzwasser sein, Vulkan und seine Genossen bringen es zum Sieden und füllen das Salz in Säcke; 3) Bacchus, Nymphen und Satyrn; 3) Diana und ihr Jagdgefolge.

In dem Marmorsaal wird das „ewig fortdauernde Bestehen des Hochstifts“ gefeiert. Antike Gottheiten, als Repräsentanten der vier Elemente, thronen in der Glorie. Apollo's Wagen, begleitet von den Horen, zieht durch den Thierkreis. Ueber einer Pyramide erscheint das Symbol der Ewigkeit, der Reif der Schlange, die sich in den Schwanz beißt, die verkörperte Weltseele faßt denselben schwebend mit beiden Händen. Während diese Figuren das Centrum der Decke füllen, bauen sich von den Schmalseiten des Saales aus zwei Gruppen in die Höhe, welche den übrigen Raum unter sich theilen. Links ein Opfer im Vestatempel, der sich als prachtvoller Kuppelraum über dem Altar mit dem ewigen Feuer wölbt; rechts ein Göttermahl unter der erwähnten Pyramide. Neben dem Opfer haben noch einige Nebengruppen Platz: Saturn, der Zeitgott, will das Atlasbild mit der Weltkugel zerstören, aber auf Geheiß des Merkur legen Genien ihm Fesseln an, zerbrechen seine Sense und Sanduhr, raufen Federn aus seinen Fittigen aus. — Gegenüber die drei Parzen; während Klotho und Lachesis spinnen, fällt ein Genius der Atropos, einer abscheulichen Alten, in die Scheere; — etwas tiefer Fortuna, die von Herkules an eine Säule gebunden wird und der ein Genius die Flügel beschneidet. — Das Göttermahl dagegen füllt seine ganze Hälfte selbst aus, aber nur die obern Göttern schmausen an olympischer Tafel, während der bacchische Kreis, die Götter von Flur und Wald, Faunen und Nymphen, auf Felsen lagern, zechen, musiciren und scherzen.

Wenn man sich von dem Inhalt dieser Darstellungen Rechenschaft giebt, so wirft man einen Blick in die Werkstatt, aus welcher die Gedanken und Ideale der Kunst des 18. Jahrhunderts hervorgingen; das Bestreben, Vorstellungen durch figürliche Gestaltungen sichtbar zu machen, ist manchmal absonderlich und muthet der Phantasie zuviel zu, mitunter, wie bei den Andeutungen der Ewigkeit und Unvergänglichkeit des Daseins in den Deckenbildern des letzten Saales, kann man aber dieser Art von Allegorie das Verdienst einer kecken, frappanten, oft launigen Verwendung bekannter Symbole nicht absprechen. Schließlich jedoch kann man den Gemälden nur dadurch näher treten, wenn man, ganz abgesehen davon, ob man ihren Gedankeninhalt kennt oder nicht, rein ihrem dekorativen Eindruck sich hingiebt. Gerade die idealen Figuren lassen regelmäßig einen tieferen geistigen Ausdruck vermissen. Die Verkörperungen von Tugenden und von überweltlichen Mächten sind graziöse, lächelnde Nymphen, mit üppigen Körperformen, in Stellungen, die zwar manches Angelernte, aber nichts Blödes und Zurückhaltendes haben. Die Zeichnung ist oft flüchtig, ja selbst nicht fehlerfrei, aber Alles hat seinen kühnen sicheren Wurf, die körperlich nahen und gegenwärtigen Gestalten wirken ebenso trefflich, wie diejenigen, die aus dem Dufte himmlischer Fernen leicht hervortauchen; Johannes Zick ist ein Meister der Farbe, und namentlich in dem Marmorsaal, bei den bacchischen Gruppen, ist die Malerei des Fleisches ausgezeichnet.

Trotz aller Effekte, die in diesen Räumen auf uns wirken, ist die Mehrzahl der kleineren Gemächer und Säle im Hauptgeschoß noch immer fähig, einen Eindruck zu machen. Mit seidenen Tapeten oder Gobbelins, mit reizenden Stuckaturen an Decken und Wänden, in denen alle tändelnde Anmuth und schlüpferige Keckheit des Rococo athmet, mit Supporten

und Deckenstücken in Oelmalerei, bei welchen namentlich die Halbdunkel-Wirkungen vorzüglich sind, mit Thüren und Fensterladen von vortrefflicher Holzschnitzerei mit Vergoldungen und von fein ausgeführter Marquetterie, ist jedes einzelne Zimmer von vollendeter, harmonischer Stimmung, und von unübertrefflicher Farbenwirkung. Aber nicht nur jeder Raum für sich, auch die Folge und die Entwickelung der einzelnen Gemächer ist von seltener Schönheit. So folgt links vom Marmorsaal auf ein gelbes und ein rothes Prunkgemach, ein grünes Schlafzimmer von wohlthuender Kühle und behaglicher Ruhe, dem sich wieder ein rothes Kabinet, bezaubernd durch seine Dekoration mit graziösen Wandgemälden im Geschmack der Schäferidyllen, anschließt. Ueberall ist neben der Feinheit der dekorativen Kunst auch die Solidität zu bewundern, welche jedes Surrogat verschmäht und stets die edelsten Stoffe verwendet. Wieviel könnte da die Gegenwart von dem 18. Jahrhundert lernen, das sie gern als leichtfertig in Verruf bringt!

Die projektirten Aenderungen gehen keineswegs so weit, wie der Artikel der Allgemeinen Zeitung angab. Zunächst soll das Treppenhaus unversehrt bleiben. Ferner hat der wunderliche Gedanke, die Abtritte in das zuletzt geschilderte rothe Kabinet zu legen, allerdings existirt, aber er ist bei neuer Durcharbeitung des Projektes beseitigt worden. Trotzdem wären die Schädigungen, die eine Verwerthung als Seminar, herbeiführen würde, noch arg genug. Der erste große Saal würde unterschlagen werden, und seine Wandgemälde wären, da man oben eine andre Decke legen müßte, dem Untergang geweiht. Der Marmorsaal sollte Aula, die übrigen Zimmer zu Direktor-, Konferenz-, Arbeits- und Lehrräumen eingerichtet werden. Auch mit dem besten Willen läßt sich bei einer solchen Benutzung der alte Zustand nicht bewahren, vieles müßte gleich entfernt werden, andres würde schnell seinem Untergang entgegengehen. Und unter allen Umständen wären die Lokalitäten nicht besonders für ihren Zweck geeignet. Mag das Schloß immerhin eine bischöfliche Residenz gewesen sein, der Geist, der in ihr weht, ist vollkommen weltlich und wäre höchstens bei vollständiger Verwüstung zu verwischen. Es gehören nicht gerade Mühler'sche Anschauungen dazu, um zu finden, daß für die Bildungsanstalt katholischer Lehrer diese kosenden und gaukelnden Liebesgötter in den Stukkaturen, diese üppigen, sinnlichen Schönheiten in den Deckengemälden nicht der passende Schmuck sind.

Das werden hoffentlich die Apostel der Nützlichkeit überlegen, die da meinen: die Räume stehen leer, sie müssen doch verwendet werden. Sie erfüllen ihre Bestimmung, wenn sie dem künstlerischen Genuß und Studium offen stehen, die von jetzt an nicht ausbleiben werden. Gerade die drohende Gefahr hat mit Nachdruck auf dies Juwel der Rococo-Kunst aufmerksam gemacht, das für seine Epoche von ähnlicher Bedeutung ist wie der Freiburger Dom für die Gothik, das Heidelberger Schloß für die Renaissance.

Alfred Woltmann.

Die Berliner Gerichtslaube.

„Philister über dir!"

Seitdem das alte sehr bescheidene Rathhaus der Stadt Berlin dem Neubaue Wäsemann's weichen mußte, wird Berlin von der „Frage" über die „Gerichtslaube" bewegt. Bevor nämlich die städtische Verwaltung von ihrer alten Behausung Abschied nahm, veranlaßte sie eine genaue bautechnische Untersuchung derselben und ließ ihre Geschichte so weit thunlich aus Urkunden und aus dem Befunde herstellen. Zur Grundsteinlegung des neuen Rathhauses veröffentlichte der Magistrat auf Grund der gewonnenen Ergebnisse eine Denkschrift mit 7 Tafeln Abbildungen, die das gefundene interessante und werthvolle Material in musterhafter Weise, anspruchslos und gründlich, zusammenstellt. Zuerst in geringer Anzahl von Exemplaren gedruckt, erschien die Denkschrift, dem Bedürfniß eines weiteren Leserkreises Rechnung zu tragen, in zweiter Auflage 1862 in Berlin bei Max Hirsch.

Bei der Untersuchung des alten Bauwerkes, die der jetzige Baurath Professor Friedrich Adler mit bekannter Sachkenntniß und Hingebung vorgenommen, wurde es von diesem als wünschenswerth erkannt, einen relativ selbständigen, mit dem Neubau nicht kollidirenden Theil des alten Gebäudes als einen künstlerisch werthvollen und historisch merkwürdigen Rest der alten Zeit und Kunst zu konserviren. Zwar bei den städtischen Behörden fand diese Idee keinen Anklang. Indessen das Interesse, welches verständnißvolle Kunstfreunde und Geschichtsforscher an dem neu bekannt gewordenen Denkmal der Vergangenheit nahmen, und der Umstand, daß Berlin an erheblichen Bauwerken früherer Jahrhunderte großen Mangel leidet, also verständigerweise sparsam und schonend mit allem irgend Bemerkenswerthen der Art umgehen muß, veranlaßten, daß sich der König des fraglichen Baudenkmales annahm und verfügte, die weitere Behandlung desselben solle reiflicher Ueberlegung und späterer Beschlußfassung vorbehalten werden. So blieb also das bezeichnete Bruchstück des alten Rathhauses einstweilen stehen.

Der Theil, um den es sich handelte, und der nach der Spandauer Straße zu weit aus der Flucht des Gebäudes heraustrat, war als die vielfach verbaute Umgestaltung einer überwölbten, ursprünglich nach Außen geöffneten Halle erkannt worden.

„Sie war die Laube (lobium), der Schöffenstuhl, der nach drei Seiten hin geöffnete Raum, in welchem das Schöffengericht der Stadt öffentlich gehegt wurde, so daß alles vor derselben versammelte Volk dem Gange des Prozesses folgen und das von den Schöffen gefundene und vom Richter verkündete Urtel wohl vernehmen konnte. Sie war ferner der Ort, vor welchem die durch das Läuten der Glocke zusammenberufene Bürgergemeinde von dem in der Laube versammelten Rathe über wichtige Angelegenheiten der Stadt befragt wurde und auch von diesem über seine Verwaltung öffentlich Rechenschaft erhielt."

„Die Halle ist, wie der Augenschein zeigt, mit vier Kreuzgewölben bedeckt, deren alterthümlich viereckige, in der Mitte flach abgeschrägte Rippen von einer runden Mittelsäule mit sandsteinernem Kapitäl getragen werden. Die Gewölbe sind ohne Busen und schlank emporsteigend aufgemauert, ihre Gurte und Rippen besitzen das gleiche Profil, und ihre Schlußsteine und Konsolen sind streng und einfach gezeichnet."

„Alle diese Formen haben die größte Aehnlichkeit mit den entsprechenden Details der Gewölbe der Krypta im Dome zu Brandenburg, welche gleich nach 1296 ausgeführt worden sind."

„Wenn aber in diesen Kunstformen unzweifelhafte Reste der altgothischen Baukunst in Berlin erkannt werden müssen, so lenkt das Kapitäl der Mittelsäule, wegen seiner noch älteren Formenbildung, noch mehr die Aufmerksamkeit des Kunsthistorikers auf sich. Auf dem jetzt mit Putz bedeckten backsteinernen Rundpfeiler ruht ein mit Skulpturen geschmücktes rundes Sandsteinkapitäl, welches an Stelle der sonst üblichen Abakusplatte ein geflochtenes Torusband besitzt. Unterhalb desselben ist ein Fries mit phantastischen Grotesken und Darstellungen aus der Thierwelt angeordnet, von welchen leider ein Drittel abgemeißelt worden ist. Die

Arbeit dieses Reliefs ist kräftig und derb, aber von der breiten, sicheren Behandlung gleichzeitiger Details in Magdeburg und Brandenburg sehr verschieden; ja die Behandlung des Ornaments, besonders der mit kleinen Diamantquadern besetzten Blattformen erinnert an romanische Details vom Ende des XII. Jahrhunderts, wie solche zahlreich in Niedersachsen vorkommen."

„Da nun die Schiffspfeiler der Franziskaner-Klosterkirche ein ähnliches typisches Festhalten romanischer Reste zeigen, da ferner die strenge Einfachheit der Rippen und Schlußsteine in den Gewölben der Laube noch alterthümlicher ist, als an den entsprechenden Bautheilen jener Kirche, so kann man den Bau dieser Laube mindestens als gleichzeitig mit der Klosterkirche, wo nicht schon früher ausgeführt, annehmen (um das Jahr 1270)."

„Diese überwölbte Halle öffnete sich, wie schon erwähnt, nach drei Seiten mit hochspitzbogigen, einmal abgestuften Arkaden nach außen und war mit Strebepfeilern (zwei schrägen an den Ecken und drei winkelrechten in der Mitte) besetzt. An dem südwestlichen Eckstrebepfeiler wurde das Prangerbild, der Kaak, nebst dem Halseisen eingemauert, und daselbst die Strafe an solchen Personen vollzogen, welche zum Ausstehen am Pranger verurtheilt waren."

„Ueber dieser Laube oder dem Schöffenstuhle befand sich der Rathsstuhl, in welchem der Magistrat seine Sitzungen hielt."

„Zunächst (nach dem großen Brande von 1380) wurde neben der Laube, nach der Königsstraße hin, ein oblonger Thurm auf Granitfundamenten errichtet, dessen Hauptbestimmung nach dem Beschlusse beider Städte es war, als Seigerthurm, also zur Aufnahme einer Stadtuhr, zu dienen. — Durch den Anbau dieses Thurmes wurde die eine Seite der Schöffenlaube, nach der Königsstraße hin, gänzlich verbaut, und sie war von dieser Zeit an nur noch an zwei Seiten, nach der Spandauerstraße hin, geöffnet."

„Im Jahre 1484 wurde das Rathhaus abermals von einer Feuersbrunst betroffen, welche mannichfache Veränderungen in den Raumverhältnissen desselben herbeiführte."

„Wie sich aus späteren Nachrichten entnehmen läßt, so scheint (jedoch) der Brand im Jahre 1484 weniger den Rathsstuhl und den Seigerthurm daneben betroffen zu haben. Aber beide Gebäude waren im Jahre 1555 so baufällig geworden, daß eine Reparatur durchaus nothwendig erschien. Der Rathsstuhl war bis dahin nicht gewölbt, die Balken waren unbrauchbar geworden, und man hatte beschlossen, denselben gleich der unter ihm belegenen Schöffenhalle zu wölben. Es wurde der Rathsstuhl also „abgebrochen", d. h. es wurde das alte Gebälk herausgenommen, und dafür ein neues Gewölbe, das noch heut vorhandene, gebaut, die Fenster wurden erweitert, die Wände mit Holzgetäfel bekleidet, und zu den neuen Fenstern wurde „eine Truge Venedisch Glas" aus Leipzig verschrieben."

„Dieser interessante Bautheil ist im Wesentlichen noch wohlerhalten und erweckt dadurch ein besonderes kunsthistorisches wie heimatliches Interesse, daß er inschriftlich datirt ist und die Wappen einzelner hervorragender Geschlechter der Stadt Berlin überliefert hat. Ueber dem Rundpfeiler der Schöffenlaube erhebt sich eine schön gearbeitete Sandsteinsäule mit korinthischem Kapitäle und reich verziertem Friese und trägt die leicht und elegant konstruirten vier Kreuzgewölbe, welche die Decken bilden. Zierliche Laubgewinde in edleren und reineren Renaissanceformen beleben diesen Fries, welcher an herabhängenden Geschmeidestücken vier Geschlechtswappen und die Jahrzahl 1555 sowie ringsumlaufend den für diesen Raum so sinnigen Spruch: „Selig sind die Friedfertigen, denn sie werden Gottes Kinder heißen", bewahrt. Der ganze Raum läßt ein lebhaft entwickeltes Kunstgefühl erkennen, wie solches der glanzvollen Kunstepoche des baulustigen Kurfürsten Joachim II. voll entspricht. Die fleißige und gewissenhafte Arbeit der Details sowie die Harmonie der Gesammtverhältnisse zeigen das Walten eines künstlerisch durchgebildeten Architekten, so daß mit Rücksicht auf ganz ähnliche Arbeiten im königlichen Schlosse sowie im Jagdschlosse Grunewald die Vermuthung nicht zu gewagt ist, denselben trefflichen Baumeister Kaspar Theiß, der beide Schlösser unter Joachim II. erbaut hatte, auch als Architekten dieses Theils des Rathhauses zu denken."

„Sehr bezeichnend für beide Räume und der Mitte des XVI. Jahrhunderts auf's Genaueste entsprechend ist die Thatsache, daß neben den neuen aus Italien stammenden Architekturformen der Renaissance noch immer die von dem Mittelalter überlieferten spätgothischen Strukturformen festgehalten werden, wie solches in Kirchen und Schlössern jener Epoche in Norddeutschland so häufig vorkommt."

„In Betreff des alten Schöffenstuhls, der Laube, muß für diese Zeit noch erwähnt werden, daß derselbe wahrscheinlich bald nach der Einführung des römischen Rechts zu seinem ursprünglichen Zwecke nicht mehr benutzt wurde. Die spitzbogigen Arkaden wurden durch Vermauerung geschlossen, und es ward dieses Lokal der mittelmärkischen Städtekasse zur Benutzung überlassen. Es geschah dies bald nach dem Jahre 1540."

1674 wurden verschiedene Reparaturen am Rathhause nöthig. „Wahrscheinlich ist bei dieser Gelegenheit der lange Flügel in der Königsstraße nebst Thurm und Rathsstuhl neu abgeputzt und mit veränderten Kunstformen ausgestattet worden. Wenigstens entsprechen die höchst nüchtern gebildeten Façaden an diesen Bautheilen, wie solche noch heut sichtbar sind, jener Epoche, in der die Kenntniß alter und bewährter Formen vollständig entschwunden war, ohne daß neue und gleichwerthige Kunstformen sich bereits Bahn gebrochen hatten."

Im Laufe des XVIII. Jahrhunderts wurde dann „an dem Vorbau in der Spandauer Straße ein nüchterner Giebel in verdorbenen geschweiften Formen aufgesetzt."

Nachdem mehrere Umbaupläne, zuletzt einer von Schinkel, wegen zu großer Kostspieligkeit hatten zurückgelegt werden müssen, beschränkte man sich darauf, „den im Zerfallen begriffenen Thurm abzubrechen, womit man am 5. Juni 1819 begann."

Die unteren Theile des Thurmbaues blieben aber stehen; „und erst im Jahre 1840 wurde es möglich, auch jene Bautheile niederzubrechen. Dies geschah denn auch im Monat September 1840, um zugleich S. M. den König Friedrich Wilhelm IV., bei seinem festlichen Einzuge in die Residenz am 21. September, damit zu überraschen, da er schon als Kronprinz den Wunsch geäußert hatte, die Ueberreste des Thurmbaues, welche den Verkehr in bedenklicher Weise bedrängen, beseitigt zu sehen." (Denkschrift, a. a. O.) —

Ich habe die offizielle Denkschrift des Magistrats über die „Gerichtslaube" berichten und urtheilen lassen, um die Vermuthung abzuschneiden, daß irgend eine eigene Schilderung tendenziös und vorurtheilsvoll sein könnte, und um zugleich die richtige Beleuchtung für das Verfahren städtischer Behörden zu gewinnen, die in das blöde Gezänk einer unwissenden Masse gegen das „abscheuliche Gerümpel" — so und ähnlich beliebte man in der Folge beständig die Gerichtslaube zu benennen — gerade nur nicht mit einstimmten, in keinem Falle je verriethen, daß ihnen eine Ahnung von der Existenz und Bedeutung dessen beiwohne, was sie selbst als geschichtliche Urkunde in amtlicher Weise niedergelegt hatten.

Kaum war auf Grund der königlichen Entscheidung die unscheinbare Ruine an der Ecke des Rathhausplatzes stehen geblieben, als der Lärm begann. Ein im Gegensatz zu irgend welchem anderen Wunsche entschieden geäußerter königlicher Wille war in jener Zeit Grund genug, eine zahlreiche und heftige Opposition zu erregen. Das Pfahlbürgerthum fügte noch zum Ueberfluß einen zweiten Grund hinzu. Das „neue" und also natürlich auch „schöne" Rathhaus versprach schon damals so kostbar zu werden und rechtfertigte im Laufe der Jahre so glänzend die kühnsten in dieser Richtung gehegten Erwartungen, daß der Gedanke schier unerträglich schien, das theuer erworbene Prachtstück von einer Seite her zum Theil verdecken zu lassen.

Diesen Grund trug man nicht einmal Bedenken, öffentlich und deutlich auszusprechen, und das zu derselben Zeit, wo der Magistrat mit dem Gedanken umging, vor dem Schauspielhause ein umfangreiches Denkmal Schiller's aufrichten zu lassen. Hierin soll nun — um Gottes Willen — nicht etwa irgend etwas irgendwie zu Beanstandendes gefunden werden. Es gilt nur zu konstatiren — von den bezüglichen Werthverhältnissen der betreffenden Kunstwerke zu einander als einem hierbei gleichgültigen Faktor ganz abgesehen, — daß das Größenverhältniß des Schillerdenkmals zum Schauspielhause dem der (wiederhergestellten) Gerichtslaube zum neuen Rathhause ungefähr gleich sein wird, die Sachlage dort aber viel störender ist, als hier, insofern das vorgelagerte Werk nicht der Ecke des Bauwerkes gegenüber, sondern der Mitte desselben vorliegt. Wer behauptet, daß das Rathhaus durch die Gerichtslaube beeinträchtigt werde, stellt unwissend jenem Bau ein beschämenderes Armuthszeugniß aus, als die entschiedensten Gegner desselben sich wohl herbeilassen würden zu unterschreiben.

Jene beiden Gründe genügten aber natürlich nicht, eine lebhafte und allgemeine Agitation gegen die Gerichtslaube hervorzurufen, um so weniger, als der erste sich gar nicht wohl im offenen Streit verwerthen ließ. Es mußten also andere dazu gesucht und erfunden werden. Wenn man nun Alles zusammenliest, was unter dem vielen kopf- und sinnlosen Gerede einem Gedanken und sachlichen Argument annähernd ähnlich sieht, so finden sich drei Gründe für die Wegräumung der Gerichtslaube: ihr beleidigendes Ansehen, oder auch ihre absolute Werthlosigkeit, die Behinderung des Verkehrs durch dieselbe, und die Unreinlichkeit in ihrer Umgebung. Der berliner Witz bezeichnete die Gerichtslaube neben dem „Rath"-hause als das „Unrath"-haus, wie sich denn überhaupt der Humor in guten und schlechten Einfällen des dankbaren Gegenstandes bemächtigte. Das Publikum, das sich an denselben ergötzte, vergaß nur meistens, daß vor den Pfeilen eines schnell fertigen Witzes keine noch so ernste und gute Sache sicher ist, daß aber jene Waffen nie entscheidend und nur bei schlechter Sache wirksam sind; und es übersah ferner, daß — mit oder ohne Wissen und Willen — die besten Späße die Gerichtslaube nur trafen, „wie auf die Säcke man schlägt, indeß man den Esel meint".

Während nun die Vertreter dieser „Gründe" in an sich löblicher Rührigkeit keine passende oder unpassende Gelegenheit vorübergehen ließen, ihr Lieblingsroß zu tummeln, wurde auf der

andern Seite an entscheidender Stelle nach alter bureaukratischer Unsitte das Wichtigste, ja einzig Nothwendige verabsäumt, durch öffentliche Darlegung und Schaustellung des Thatbestandes und des Beabsichtigten die irre geführte öffentliche Meinung aufzuklären. Kaum daß das Publikum von gepflogenen unfruchtbaren Verhandlungen erfuhr, worauf dann jedesmal ein Sturm sich erhob. Vier oder noch mehr Restaurationspläne entstanden in den Bureaux des Ministeriums für öffentliche Arbeiten: kein Mensch sah und hörte was davon. Statt das Innere der Gerichtslaube zu bestimmten Zeiten zugänglich zu machen, blieb die Thüre fest verschlossen und die schmutzigen Fensterscheiben wurden immer undurchsichtiger.

Schlimmer und noch ungeschickter war eine Unterlassung, an der beide Theile die gleiche Schuld tragen: die Entscheidung über die Gerichtslaube konnte wohl suspendirt werden; aber es gab einen natürlichen äußersten Termin, an dem Alles geregelt sein mußte: als der Bauzaun hinweggeräumt wurde. Bis dahin konnte es Jedem gleichgültig sein, was auf dem Bauplatze stand und vorging; gegen die Freilegung einer rohen, überall offenen und unfertigen Ruine mußte sich jedes gesunde Gefühl empören. Wohlverstanden: nicht gegen die Ruine und deren Bestand, sondern gegen die Freilegung. Als die Umfriedigung fiel, mußte unter allen Umständen zwischen der Stadt und dem Könige, besser zwischen dem Magistrat und der Regierung ein Einverständniß erzielt sein; es mußte etwas Vernünftiges, nicht ein langweiliges oder gar verletzendes Fragezeichen hingestellt werden, als man die Gerichtslaube wieder mitten in den öffentlichen Verkehr hineintreten ließ. Es war — zum mindesten — sehr wohl thunlich und konnte von beiden Parteien zugegeben werden, daß vorläufig die überschüssigen Theile entfernt, die untere Halle geöffnet und das umgebende Terrain planirt werde. Daß die alten Theile ohne Nachhülfe und Ausbesserungen nicht standen, ist richtig, hätte aber immerhin die nothdürftige Herstellung eines leidlichen Provisoriums nicht unmöglich gemacht, das sehr bald zu einer befriedigenden endgültigen Erledigung geführt hätte.

Ich kann hier nicht Alles anführen, was zur Vertheidigung der Gerichtslaube und zur Bekämpfung des Standpunktes auf den zwei oder drei „Gründen" beigebracht ist. Das Hauptverdienst hat sich bis in die letzten Tage der Gerichtslaube der schon erwähnte Professor Adler um dieselbe erworben. Wesentlich von einem anderen Gesichtspunkte aus, dem antiquarischen, trat der Rechtsanwalt Lewin für das Bauwerk ein, indem er den Sitz des alten öffentlichen Schöffengerichtes als ein kulturhistorisches Denkmal der Pietät der gegenwärtigen Generation empfahl. Mit Uebergehung all dieser früheren Momente kann ich nur das letzte Stadium des Streites genauer schildern, welches man als den akuten oder hitzigen Verlauf bezeichnen könnte.

Als der „Verein deutscher Zeichenlehrer" im April v. J. in den Räumen der Akademie eine Ausstellung veranstaltete, wurden — zu spät — auf ausdrücklichen Befehl des Königs Situationen, Pläne und Ansichten der Gerichtslaube nach verschiedenen Restaurationsprojekten im Lokale aufgehängt. Das Publikum und die Presse blieben verhältnißmäßig theilnahmlos. Ein paar kenntnißlos und absprechend geschriebene Zeilen von dem Kunstweisen der „Post" zeigten, daß ihr Urheber von Schiller's Warnung: „Laß dich nicht irren des Pöbels Geschrei" nichts begriffen hatte. Ultra posse nemo obligatur. Nur Dr. Hecker in der Spenerischen Zeitung und der Unterzeichnete in der Vossischen nahmen sich die Mühe, die Angelegenheit etwas näher zu beleuchten, und sprachen sich für Erhaltung des Bauwerkes aus.

Bruno Meyer.

(Schluß folgt.)



Die dritte internationale Kunstausstellung in Wien.

II.

Unser Künstlerhaus übt eine dauernde Anziehungskraft auf das Publikum Wiens. Die zweite Auflage des Katalogs ist um 25 Nummern vermehrt und die dritte soll uns nächstens neue, höchst anziehende Bereicherungen (A. und O. Achenbach, Piloty, Knaus) bringen. Unter solchen Umständen heißt es denn so rasch als möglich jenen Bildern gerecht werden, die uns am ehesten verlassen und einen wirklichen Anspruch haben auf eine besondere Besprechung.

„Der Psalm" des bewährten Rud. Jordan steht den besten Schöpfungen des Meisters, möge man nun den „Heirathsantrag auf Helgoland" oder die „Lootsenprüfung" als solche betrachten, in nichts nach. Die Gestalten all der hier Versammelten, die nach beendeter Vorlesung des Psalms auch leiblich gelabt werden sollen, sind lebenswahr, naturtreu, die Anordnung ist klar und einfach, die Färbung des Bildes bei aller Kraft der Lokaltöne doch gleichmäßig mild und ruhig. Bilder von solcher soliden Schlichtheit gehören zu den Edelsteinen der deutschen Kunst, deren reichste Fundgruben sich im Gemüthe aufthun und eben deßhalb auch zu Aller Herzen sprechen. Arthur Grottger's nervös-phantastische Kohlenzeichnungen hingegen entringen sich einer Einbildungskraft, welche unter französischem Einfluß steht. Der jung verstorbene Künstler, ein Pole, war eben ein heißblütiger „Français du Nord." Die „Lithuania" ist ein episches Gedicht, ein geschichtliches Klagelied, ein patriotischer Traum, von dem Grottger sich zu befreien suchte, indem er ihn künstlerisch verarbeitete. Der elegische Grundton wird schon im ersten Blatt kräftig angeschlagen. Es zeigt uns einen jener undurchdringlichen Forste von Lithauen, in welche sich nur die sichersten Schützen zu vertiefen wagen. Doch läßt sich weder ein Bär sehen noch ein Auerochse; nur eine wilde Katze holt zum Sprunge aus, als wollte sie endlich dem dumpfen hundertjährigen Dickicht entfliehen. Die Tannen stehen regungslos, obgleich der Tod, die Sense in der Hand, von ihren Zweigen herab auf neue Opfer lugt. Das zweite Blatt schon klärt uns über diese allgemeine Andeutung auf. Wir sind in der Hütte eines Insurgenten. Des Tages Mühen haben den jungen Freiheitshelden so gebrochen, daß er, halbentkleidet, schlafend auf seinem Bette sitzt. Da klopft es leise an die Scheiben und sein geliebtes Weib, sein Alles, — der Dichter nennt sie Lithuania, — sie weckt ihn rasch, daß er hinausziehe in den nächtlichen Kampf. Im dritten Bilde leistet unser Held knieend den Schwur der Treue auf das Kreuz eines fanatischen Kapuziners. Nun ist er geweiht zum Tode für's Vaterland. Dann sehen wir den Begeisterten im Kampf, hoch die Fahne schwingend dringt er vorwärts, die Freunde ihm nach — unter diesen, fast ihm zur Seite, erscheint im Hintergrunde eine schlanke Gestalt mit feinen scharfen Zügen, stechenden Augen: es ist Grottger selbst. Sie alle stürmen unaufhaltsam weiter, über Verwundete und Leichen. Sind sie wirklich gewiß des Sieges? Die Frage bleibt nicht lange offen. Da steht die arme Lithuania am nächtlichen Heerde und gießt Kugeln, während sie ihr einziges Kindlein ahnungsvoll besorgt an die Brust drückt. O daß sie sich nicht umwendete! An der geöffneten Thüre lehnt, ein schwarzes Loch in der Brust, ihr erschossener Gatte. Ihn hat das Schicksal erreicht — und sie? Auf dem letzten Blatt, dem sechsten, finden wir die Abgehärmte Ketten schleppend in einem Bergwerke Sibiriens; sie ist zusammengebrochen, aber nicht aus Verzweiflung, sondern vor Andacht und Inbrunst, denn vor ihr steht leibhaftig die h. Maria von Czestahowa, die Schutzpatronin aller Polen. Dies der Gang des Gedichtes, das so ergreifend durchgeführt ist, daß man fast vermuthet, der so früh verstorbene Künstler habe in dasselbe mehr Wahrheit als Dichtung aus seinem Leben hineingezeichnet.

Doch es ist Zeit, uns wieder zu jenen Werken zu wenden, welche nicht zu den vorübergehenden Erscheinungen, sondern zu den bleibenden Zierden dieser Ausstellung gehören. Andreas und Oswald Achenbach werden wohl von allen Zeitgenossen als unbestreitbare Talente ersten Ranges anerkannt, eine Thatsache, die dadurch, daß der Jüngere der Schüler des Aelteren ist, wohl an Interesse,

nicht aber an Bedeutung gewinnen kann. Das sind einmal Realisten, die Einem die Freude an der Welt nicht verderben, sondern erhöhen; Maler, die sich so völlig in ihren Stoff versenken, daß sie gleichsam aus ihm heraus zu uns sprechen — und es eine Freude ist, ihnen zuzuhören. Die große Marine von A. Achenbach ist wohl das vollkommenste Bild der Ausstellung. Die Fluth, welche, von einer frischen Brise unterstützt, den nahen Schiffen das Anlegen leicht macht, rauscht dem Beschauer so bewegt entgegen, daß er unwillkürlich etliche Schritte zurücktritt. Es ist übrigens gut für die Matrosen, daß sie bald mit dem Beiziehen der Segel fertig, bald ihre Anker fallen lassen können; denn die schwärzlich schweren Wolken, die einen Theil des Firmaments bedecken, scheinen stürmische Gelüste zu bergen. Aber, obgleich der Wind ihre nassen Absichten vereiteln dürfte, gehen wir doch weiter, nach wärmeren, freundlicheren Himmelsstrichen — zu den reizenden südlichen Landschaften Oswald Achenbach's. Die Umgegend von Rocca di Papa hat ihn zu zwei großen sonnigen Bildern begeistert. Sprühende Felsen, schimmernde Straßenschatten, blonde Bäume, glitzernde Fernsichten. Und daneben wieder, ein Muster kühlen Silbertons, schwimmt ein Theil des „Molo von Neapel“ wie in bleichen Morgennebeln. Den Besten gleich an markiger Gegenständlichkeit scheinen uns die Licht- und Lufteffekte dieses par nobile fratrum an Frische der Tinten, Leichtigkeit und Durchsichtigkeit derselben alle andern Landschafter, auch die französischen, zu übertreffen. Sogar den Schattenparthien ihrer Bilder wohnt eine gewisse selbständige Leuchtkraft inne, und wenn sie in vollem Lichte malen, namentlich sonnige Fernsichten bieten, wird der Beschauer nicht schmerzhaft, wie etwa — in der Natur, sondern wohlig geblendet. Was endlich das harmonische Zusammenstimmen aller Töne anbelangt, jenes feine Netz von Uebergängen, die das Auge an das g a n z e Bild fesseln, so verstehen die berühmten Brüder es so sicher, so sorgfältig auszuspannen, daß es ihnen unseres Erachtens auch hierin Keiner zuvorthut. Wenn wir dergestalt den freudigen Eindruck darlegen, welcher uns durch drei Bilder von Andreas und durch vier von Oswald Achenbach zu Theil wird, benimmt uns dies keineswegs die Freiheit, auch die Vorzüge anderer Meister anzuerkennen. So, um nur die bedeutendsten Einsendungen hervorzuheben, ist über die große, sehr sinnreich komponirte „Abendlandschaft“ L e s s i n g's ein in seiner ruhigen Klarheit wirklich erfrischender Ton ausgegossen. Der machtvoll erfundene Baum im Vordergrund sinnt wohl über die Gebrechlichkeit, über die Vergänglichkeit aller Brüder, sie seien nun aus dem Geschlechte der Laub- oder der Nadelhölzer. Das Bild stimmt unwillkürlich ernst. Ein anderer Düsseldorfer, A. L e u, führt uns „Am Grundelsee“, umgeben von Anhöhen und Bergen voll des lachendsten Grüns, ein Paar Figürchen entgegen, die er mit erstaunlicher Eigenkraft aus der Leinwand treten läßt. S c h l e i c h, dessen künstlerische Vorfahren in Holland zu suchen, weiß, wie immer, mit wenigen Pinselstrichen viel auszudrücken, nachdenkend zu machen, zu rühren; L i e r gemüthlich anzuregen; der Erste malt, wie L e n a u Landschaften dichtete; der Zweite ist ein Karl M a y e r in Farben. Auch G u d e ist erschienen, und zwar mit nicht weniger als sechs Bildern. Die norwegischen Fjorde, die nordischen Gletscher scheint er in wirklich unbegreiflichem Undank für immer meiden, sich an den „oberösterreichischen Seen“ niederlassen zu wollen. Daß es ihn nur nicht reue; der Traunsee und der Grundelsee sind wohl sehr gut gerathene Bilder, erinnern jedoch kaum mehr an jene gewaltige Naturpoesie, der er schon vor geraumer Zeit so Ruf wie Ruhm verdankte.

Auch unter den Einheimischen gibt es ein ganz stattliches Häuflein Maler, welche dem naseweisen Wagner thatkräftig widersprechen, wenn er da behauptet: „Man sieht sich leicht an Wald und Feldern satt.“ Ja, sie scheinen es darauf anzulegen, den Erzphilister eines Besseren zu belehren, indem sie dem Studium der Natur mit Lust und Liebe, mit Geschick und Glück nachhängen, das Gebiet der Landschaft in allen seinen Richtungen bearbeiten und ausbeuten. Auf wenig betretenen Pfaden rufen zwei Künstler ihre Gesichte in's Leben. Da ist vor Allem A l b e r t Z i m m e r m a n n's „Biblische Landschaft“ zu nennen, deren einfache ergreifende Linien man blos aufmerksam zu verfolgen braucht, um einen ganzen Schatz von Legenden zu heben. Nicht minder schwierig, um nicht zu sagen undankbar, ist die Aufgabe, welche sich H. O t t o stellt. Er bleibt der komponirten Landschaft treu, jenem paysage historique, für welchen sogar die Pariser Akademie der schönen Künste seit 1863 keinen Preis mehr auszuschreiben wagt, obgleich diese klassische Ueberlieferung von dem geschmackvollen Paul F l a n d r i n und einigen wenigen strengen Künstlern noch immer in liebenswürdiger Art und Weise gehegt und gepflegt wird. H. Otto gehört nun ebenfalls

zu diesen wankellosen Verehrern Nic. Poussin's; „Odysseus sich ein Floß bauend" mag als Beweis dienen, daß der jetzt sich so übermüthig breit machende Realismus nicht der einzige Weg ist, der da führt zum Schönen, dieser „Lust der Welt," um mit Rückert zu sprechen.

Bekanntlich schwelgt der größte Theil der österreichischen Landschafter in der Wiedergabe der herrlichen Gebirgsregionen der Monarchie; Hansch, Schweninger, Obermüllner, großentheils auch Fritsch verdanken derlei Vorwürfen ihre geschätztesten Leistungen. Sie wirken durch die Großartigkeit der Scenerie, eine energische Gesammtwirkung, und erinnern mehr oder weniger an Calame. Andere wieder lieben es, an Scheuren mahnend, das Licht auf einen Punkt hinwirken, auf einen bestimmten Gegenstand, eine Burg, eine Ruine fallen zu lassen. In dieser Richtung macht sich Robert Ruß' „Fürstenburg bei Burgeis" höchst vortheilhaft bemerkbar. Das Landschaftliche ist in diesem Bilde zwar nur durch einen wenig gepflegten Hof vertreten; aber die Sonne, die diese erkalteten Wandgemälde erwärmt, diese reichen dem Untergange geweihten Räume poetisch verklärt, die blauen Wolken, die durch das einstürzende Dach herniederlächeln, all das würde fast elegisch auf dich wirken, fiele dir nicht noch im Genuße des äußerst wirksamen Bildes des Dichters Verheißung ein: „Und neues Leben blüht ans den Ruinen." R. Ruß führt einen flinken, kecken Pinsel, hat eine entschiedene pittoreske Begabung. Er schreckt selbst vor der verworrensten Aufgabe, wie z. B. vor den Bedrängnissen eines zwischen zerbröckelnden Mauern eingeklemmten Mühlbachs nicht zurück. Das Bild, das diese Scene schildert, ist mit einer fast schon übermüthigen Lebendigkeit durchgeführt. Drei anmuthige Bilder von L. Munsch sind in derselben effektvollen Manier gemalt. Inniger, träumerischer schafft Lichtenfels, der bei seinem angeborenen feinen Verständniß koloristischer Wirkungen diese viel absichtsloser hervorbringen könnte, als durch gar zu gesuchtes Düfteln und Deuten. Endlich müssen wir noch A. Schäffer begrüßen, dessen „Herbst" eine tüchtige, in jeder Beziehung erfreuliche Schöpfung ist.

Wenn man in Deutschland auf die Thiermaler zu sprechen kommt, muß man stets mit Koller und Voltz beginnen, denn beiden gebührt der erste Rang. Der Schweizer Meister, dessen Vorzüge wohl in der Villa Wesendonk am besten erkannt werden, ist durch ein großes Bild vertreten: „Abend;" von dem Münchener sehen wir die „Mittagsruhe einer Heerde." Das Bild des Ersteren ist vielleicht wahrer, getreuer empfunden als das des Zweiten, dessen gemächliche Kühe ein gewisses holländisches Phlegma zur Schau tragen. Hätte Koller Troyon's Farbensinn, wir hielten ihn berufen, den Unübertroffenen zu ersetzen, an den uns „ein Kuhstall" von J. v. Berres lebhaft mahnt. Die neugierige Bewohnerin dieses Raumes, die, um nur ja unverzüglich den Nahetretenden ansichtig zu werden, sich, wenn wir so sagen dürften, auf die Fußspitzen stellt und, mit gewandter Wendung, auch richtig über die sie von der ganzen Welt absondernde Holzwand hinüber schaut, ist der Natur glücklich abgelauscht. Diese kluge, schöne Kuh verdiente offenbar ein freieres Loos, eine ebenbürtigere Gesellschaft, als jenen dummen „Pintsch," der ihr so nahe steht und doch nur für vorlautes eingedrungenes Federvieh Augen und Ohren hat. Ein liebes, naives Bildchen. Rhode's „Hühner" sind von überraschender Wahrheit; du glaubst fast zu wissen, was die ernste Henne spricht und was die Küchlein darüber denken. Das kommt daher, weil in Rhode's Bild alles schlicht und ernst geschildert ist. Da fällt es gewiß Niemandem ein, sich mit der Auslegung des Gegenstandes den Kopf zu zerbrechen, wie das uns fast durch Jutz's Bildchen „Am Richtplatz" widerfahren wäre. Gräßlich! Vor einem schwerfälligen, beiläufig bemerkt, nicht genug massiv gemalten Block liegt der Kopf, nichts als der Kopf einer Ente. Was ist denn das? Was soll denn das heißen? ruft eine Henne, schreit eine Gans. Und wir, wir überlassen die Antwort jenem losen Vogel, der sich ganz gemüthlich auf den Stiel des Beiles gesetzt, dessen breite Klinge der Mörder in den Block getrieben hat. Allein unser nothgedrungener Rückzug beschämt uns so sehr, daß wir dem humoristischen Künstler grollen könnten, seine Absicht so wenig deutlich ausgedrückt zu haben. Glücklicherweise gibt es Kunstgenüsse, die keines Kommentars bedürfen. So erfreut sich unser Sinn an dem äußerst geschickt — freilich auch etwas metallen — gemalten „Rosenstrauch" J. Lauer's, während unser Gemüth sich an der zarten Zusammenstellung, dem keuschen Farbenschmelz jener „Herbstblumen" labt, die P. F. Peters zu einem sinnigen Strauß gebunden.

Eugen Obermayer.

Kunstliteratur.

Auf dem Lande. Achtzehn Originalzeichnungen von Oskar Pletsch. In Holzschnitt ausgeführt von H. Günther und K. Oertel. Verlag v. Alphons Dürr in Leipzig.
Mit einer Abbildung.

Von Jung und Alt freudig begrüßt, erschien vor Kurzem Oskar Pletsch's neue Gabe auf dem Büchertisch. Wie der Titel andeutet, hat der liebenswürdige Künstler in das sonst von ihm mehr isolirt gehaltene Kinderleben in diesem Werke Natur, Landschaft, Thierwelt und das sich mit der Kindheit so vielfach berührende Alter mit in das Bereich seiner Illustrationen gezogen. In den achtzehn reizenden Kompositionen begegnen wir den lieben Kleinen im innigsten Verkehr mit Hund und Vogel, Lämmchen und Katze und sämmtlichen Bewohnern des Hühnerhofs. Ueberaus anmuthig ist z. B. das vierte Bild, wo ein kleines Mädchen auf seine Puppe deutend den am Bache stehenden Storch vertrauensvoll frägt: „Bringst du auch solche?" Was die Familie der Adebare wohl zu thun bekäme, wenn sie den Ersatz dieses liebsten aller Spielzeuge übernehmen möcht! Ueberall, mögen uns die Kinder beim Bade, lustig im Bache herumplätschernd, oder beim frohen Spiel auf improvisirter Schaukel, oder mit einer zahlreichen Katzenfamilie sich ergötzend, vorgeführt werden, sind die kleinen Gestalten voll Frische und Wahrheit, die Thiere charakteristisch aufgefaßt, die Landschaft anmuthig mit ihnen in Verbindung gebracht, so daß das Werk unter dem vielen Guten und Schönen, das unsern Kindern geboten wird, zu dem Besten zu zählen ist. Wir lassen das beigegebene Blatt, vom Künstler „Sonntagsstille" genannt, selbst reden. Das alte Mütterchen, das vor dem Hause sitzt, die Bibel in den Händen, die ihre schwachen Augen wohl kaum mehr lesen können, und sich die junge Hülfe gerne gefallen läßt, die Katze, die andächtig dabei sitzt, die Vögelchen, die sich in der Sonntagsstille ungescheut in menschliche Nähe wagen, der kleine Junge unter der Thüre mit dem großen Butterbrod, das er vielleicht gern dem begehrlichen Spitz geben möchte, wenn's nur nicht so gut wäre — und schließlich Strümpfchen und Schuhchen, die zum Kirchgang noch auf dem Stackete trocknen müssen, Alles ist voll Leben und Wahrheit. Jede der Tafeln legt Zeugniß dafür ab, daß der Künstler sich mit aller Liebe in das Kinderleben vertieft hat; zum Dank dafür hat es ihm denn auch seinen ganzen Reiz geoffenbart, und ihm zum bleibenden Festhalten still gesessen.

S. v. L.

Reinhard Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos in Villa Ludovisi. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Kunst. Mit drei Tafeln in Steindruck. Leipzig, Engelmann 1870.

Die vorliegende, mit der an Engelmann'schen Verlagsartikeln gewohnten soliden Eleganz ausgestattete Abhandlung stellt sich den besten neueren Monographien zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik, Conze's Beiträgen zur Geschichte der griechischen Plastik und Brunn's akademischen Abhandlungen über die Aegineten („Ueber das Alter der äginetischen Bildwerke" München, 1867,



Aus Pletsch' „Auf dem Lande“.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VI. Jahrgang.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

und „Ueber die Komposition der äginetischen Giebelgruppen", ebendaselbst 1869) und über das Harpyienmonument („Ueber Stil und Zeit des Harpyien-Monumentes von Xanthos", München 1870), ebenbürtig zur Seite: wie diese verbindet sie mit methodischer historisch-kritischer Forschung eine auf sorgfältigem Studium der Originale oder wenigstens der Abgüsse beruhende stylistische Analyse der Monumente, welche von dem seichten Räsonnement über den Styl antiker Bildwerke, wie es sich noch besonders in ganz oder halb populären kunstgeschichtlichen Schriften breit macht, wesentlich verschieden ist. Den Ausgangspunkt der Untersuchungen des Verfassers bildet die auf Taf. I in einer trefflichen, fast täuschend einem Kupferstich ähnlichen Lithographie, der eine im größeren Maaßstabe mit Benutzung einer Photographie ausgeführte Zeichnung von Ludovico Seitz zu Grunde liegt, dargestellte Gruppe der Villa Ludovisi, zu deren verschiedenen älteren Deutungen (M. Aurelius und L. Verus; Papirius und seine Mutter; Faustina und ihr Sohn; Octavia und Marcellus; Hippolytos und Phädra; Elektra und Orestes; Penelope und Telemachos; Merope und Kresphontes) ganz neuerdings, nach der Veröffentlichung der Kekulé'schen Schrift, noch zwei andere hinzugekommen sind: die von Helbig (Bullettino dell' instituto 1870, N. VII, p. 138) auf Theseus, welcher seine Mutter Aethra bittet, ihm zu gestatten, daß er ausziehe, seinen Vater zu suchen, und die von Jansen (ebds. N. VIII, p. 158 f.) auf Aethra und Demophon. Kekulé entscheidet sich zwar für O. Jahn's Deutung der Gruppe auf Merope und Kresphontes, bemerkt aber mit Recht, daß in dem Motiv der Bewegung der Gruppe eine Unklarheit und dadurch eine gewisse Unsicherheit zurückbleibe, an welcher (wie schon Brunn geäußert hat) der Künstler selbst wenigstens einen Theil der Schuld trage. Auch der von Friederichs (Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik S. 429) gegen Jahn's Deutung erhobene Einwand, daß der Künstler dann die Pointe der Sage von der Wiedererkennung des Kresphontes durch Merope, welche darin liegt, daß die Mutter den als Sohn wiedererkennt, gegen den sie soeben das Mordbeil geschwungen hatte, ganz übersehen haben müßte, wiewohl er sie doch leicht, z. B. durch das weggeworfene Beil, andeuten konnte, scheint uns mehr Gewicht zu haben, als ihm Kekulé (S. 7 f.) beilegt; ja wir möchten hauptsächlich wegen dieses Mangels an individueller Charakteristik der dargestellten Personen zu Winckelmann's Deutung auf Elektra und Orestes, deren Wiedererkennung sicherlich jedem griechisch gebildeten Römer um den Beginn unserer Zeitrechnung, wo unsere Gruppe gearbeitet ist, nicht nur geläufig, sondern geradezu typisch war für das Wiederfinden eines todt geglaubten jüngeren Bruders durch seine ältere Schwester, die Mutterstelle an ihm vertreten hatte, zurückkehren. Dabei können wir auch die Bemerkung nicht unterdrücken, daß die von Jahn und Kekulé angezogene Stelle des Quintilian Instit. orat. XI, 3, 73 („ut sit Merope in tragoedia tristis") durchaus nicht als Beweis dafür benutzt werden darf, daß die Schicksale der Merope noch in der römischen Kaiserzeit die tragische Bühne in Rom beschäftigten, da an jener Stelle der Name der Merope nur durch eine unberechtigte Vermuthung Lange's dem von der besten Handschrift überlieferten Namen der Aërope (der Gattin des Atreus) substituirt worden ist.

Kehren wir von dieser kleinen Abschweifung auf das speciell philologische Gebiet zu der Abhandlung Kekulé's zurück, so finden wir im zweiten Abschnitt derselben eine durch die Inschrift der Ludovisischen Gruppe, in welcher sich der Künstler derselben, Menelaos, einen Schüler des Stephanos nennt, welchen wir aus einer andern Inschrift als Schüler des Pasiteles kennen, motivirte sorgfältige Zusammenstellung der über die künstlerische und schriftstellerische Thätigkeit des Schulhauptes Pasiteles uns erhaltenen Zeugnisse. Der dritte Abschnitt, in welchen so zu sagen der Schwerpunkt der ganzen Abhandlung fällt, ist einer eingehenden Würdigung der von Stephanos, dem Schüler des Pasiteles und Lehrer des Menelaos gearbeiteten Jünglingsfigur in der Villa Albani (für welche der Verfasser S. 37 mit Recht die Vermuthung Conze's, daß sie eine Kopie des polykletischen Doryphoros sei, zurückweist) und der dieser Figur näher oder weiter verwandten Monumente gewidmet: die wichtigsten der hier behandelten Bildwerke, wie die von Stephanos gearbeitete Statue (in welcher Helbig Bullettino 1870 N. VII, p. 139, schwerlich mit Recht, nur eine Kopie des Originalwerkes des Stephanos, Kekulé S. 39 eine Kopie eines Werkes des Pasiteles erkennen will), die Gruppe des Orestes und der Elektra aus Herculanum in Neapel und die Gruppe des Orestes und Pylades aus Villa Borghese im Louvre (in welchen beiden die Figur des Orestes die größte Uebereinstimmung

mit der Stephanosfigur zeigt und daher, da keine der beiden Gruppen als ein Werk der älteren griechischen Kunst anerkannt werden kann, wahrscheinlich als eine Wiederholung derselben zu betrachten ist), die Bronzestatue des Apollon aus Pompei in Neapel, der Apollon der Akademie zu Mantua, sodann von den in nur fernerem Verwandtschaftsverhältniß zu der Stephanosfigur stehenden Bildwerken der Camillus des Kapitolinischen Museums und eine weibliche Figur in der Villa Pamfili sind auf den Tafeln II und III abgebildet. Die von Conze (Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik, Tafel IX) publicirte Ephebenstatue des Petersburger Museums, welche sowohl dieser (a. a. O. S. 22 ff.) als Helbig (Bullettino 1867, N. V, p. 128)*) in die Reihe der der Stephanosfigur verwandten Statuen gestellt haben, hat Kekulé (S. 30 f.) von seiner vergleichenden Betrachtung ausgeschlossen, gestützt auf eine „von befreundeter Hand" ihm zugegangene Mittheilung über wesentliche, bei genauer Vergleichung der Abgüsse wahrgenommene stylistische Verschiedenheiten beider Statuen. Als die charakteristischen Tendenzen, welche sich in der ganzen Reihe von Bildwerken, zu welcher die Stephanosfigur gehört, und besonders deutlich in dem Pompeianischen Apollon ausprägen, bezeichnet Kekulé (S. 34) das Anlehnen an die alterthümliche Kunst (aber durchaus nicht genaues Kopiren alterthümlicher Originale), das treueste und sorgfältigste Studium der Natur (Benutzung des lebenden Modells) und das offenkundige Streben nach vollkommenster und feinster Durchbildung und raffinirter Eleganz der Arbeit. Diese Tendenzen führt er nun mit Wahrscheinlichkeit auf Pasiteles als das Haupt der Schule, deren zweite und dritte Generation durch Stephanos und Menelaos repräsentirt werden, zurück und versucht darnach im vierten und letzten Abschnitt seiner Abhandlung die eigenthümliche Stellung, welche dieser Meister in der Entwickelung der griechischen Kunstgeschichte einnimmt, genauer, als dies bisher geschehen ist, zu fixiren. Dies ist ihm nach unserer Ansicht sehr wohl gelungen und wir glauben dieses unser Referat über seine Abhandlung nicht besser schließen zu können, als indem wir unsern Lesern die Hauptzüge der Charakteristik der künstlerischen Bestrebungen des Meisters, gewissermaßen das Facit der Untersuchungen Kekulé's (S. 43 f.), mit dessen eigenen Worten vorführen:

„Wie in dem Kampfe der literarischen Richtungen die Neigung der maßgebenden römischen Gesellschaft für die bedingte Nachahmung der attischen Muster der ersten Blütezeit entschied, so wird diese selbe Neigung die entsprechende Reaktion auf dem Gebiete der bildenden Kunst, welche die natürliche Folge des Alterns und der Ueberfättigung war, beschleunigt und gestärkt haben. Diese Reaktion war sicherlich nicht an einen Ort, an einen Künstler, an eine Schule gebunden. Aber für uns ist sie mit dem Namen des Pasiteles verknüpft. Unbefriedigt von seinen nächsten Vorgängern, unbefriedigt von den gewaltsamen Konceptionen und der Massenwirkung der Rhodier, wie von dem conventionellen Idealismus der Neuattiker, glaubt er die Natur selbständiger und energischer nachbilden zu müssen. Aber indem er die Fehler aller Schulen vermeidet, wünscht er die Vorzüge aller zu vereinigen. Es ist das erste Beispiel des Eklekticismus in der Kunstgeschichte, das Pasiteles uns bietet. Nicht in der Art der Kunstwerke, aber in der kunstgeschichtlichen Stellung ist er mit den Carracci zu vergleichen. Wie diese die Vorzüge der Antike, Michelangelo's, Raffael's, Correggio's und der Venezianer zu vereinigen hofften; wie Mengs die Schönheit der Antike mit dem Ausdrucke Raffael's, mit der Anmuth und Harmonie Correggio's und dem Colorit Tizian's verbinden will, so will Pasiteles, der die Kunstwerke aller früheren Schulen und die alterthümlichen des Kalamis, Kanachos, Pythagoras nicht weniger als die der nachpraxitelischen und nachlysippischen Meister kennt, vor allem die strenge, einfache, starke Wirkung, den eigenthümlichen Reiz der alterthümlichen Kunst erreichen; aber er will bei dieser Einfachheit weder auf die anatomische Wissenschaft der Rhodier noch auf die neuattische Eleganz verzichten. Er lehnt sich, besonders in den Köpfen, an die alterthümliche Kunst an; er folgt ihr in Besonderheiten, die hart an die Grenze des Möglichen streifen, — aber er ist ein Epigone; er kann sich als Sohn seiner Zeit von einer veränderten Auffassung der Natur nicht frei machen, er kann und will sich der Kenntniß alles dessen, was er gesehen, nicht entschlagen. Bei aller Strenge gegen sich selbst, bei aller hingebenden Treue gelingt es ihm nicht, zur großartigen und tiefen Auffassung der Natur zurückzukehren, die ihre höchste Offenbarung in den Skulpturen des

*) Bei Kekulé S. 30, Anm. 6 steht durch einen Druckfehler p. 113 statt 128.

Phidias gefunden hat. Es gelingt ihm nicht, die glückliche Wirkung der alterthümlichen Werke zu erreichen, die er in ihrer naiven Schönheit und Kraft so sehr geschätzt haben muß, deren Meistern er an Wissen und Können so weit überlegen ist."

Wir können nur wünschen, daß auch andere Künstler der griechisch-römischen Kunstepoche, wie der an die Bestrebungen der pergamenischen Schule anknüpfende Coponius, wie Agasias, der Sohn des Dositheos aus Ephesos, wie die Meister der Laokoonsgruppe zum Gegenstande ähnlicher, man darf wohl sagen mustergültiger Monographien gemacht werden.

C. Bursian.

I rilievi delle urne etrusche pubblicati a nome dell' instituto di corrispondenza archeologica da Enrico Brunn. Vol. I. Ciclo troico. Roma 1870.

Wenn es einmal im gerichtlichen Verfahren darauf ankommt, den Thatbestand und die bewegenden Ursachen eines Vorganges festzustellen, dessen Augenzeugen nur sehr unfähige und ungebildete Personen waren, wo also vielleicht die Aussage des Einzelnen äußerst geringen Werth zu haben scheint, wird der Richter dennoch nicht versäumen, sie alle zu vernehmen und was keiner allein klar zu berichten im Stande ist, wird sich aus der Summe der Zeugnisse doch oft mit hinlänglicher Sicherheit ergeben. So etwa wie ein solcher Richter steht den etruskischen Urnen, wie wir die reliefgeschmückten Steinkisten für die sterblichen Ueberreste aus der Spätzeit dieses Volkes zu nennen gewohnt sind, der Archäologe gegenüber.

Dem größeren Publikum, auch so weit es gern der Kunst aller Zeiten seinen Blick zuwendet, stehen diese Dinge wohl im Ganzen sehr fern. Die vereinzelten Exemplare solcher Urnen, welche kaum in irgend einer Antikensammlung ganz fehlen, lassen den Beschauer begreiflicherweise meist gleichgültig. Eher hat schon der Besucher der Sammlungen in und um Florenz, zumal wenn er an den Urnenreihen im städtischen Museum zu Volterra auch nur entlang gegangen ist, den Reiz wenigstens des Räthselhaften empfunden, durch welchen überhaupt die Ueberreste grade der untergegangenen etruskischen Welt auf die Betrachter aller Grade zu wirken pflegen.

Wer nun, um Aufschluß über die von immer wiederkehrenden Gestalten und Darstellungen immer wieder nahegelegten Fragen zu erhalten, Muth genug fand, die größeren Werke eines Gori und Dempster, Micali und Inghirami zu Rathe zu ziehen, der bekam zum Wunderlichen sehr oft nur das noch Wunderlichere hinzu, neuere gelehrte Arbeiten aber, denen es in verschiedenen Ansätzen wirklich gelungen ist, weniger mit Widersinn gemischte Aufschlüsse zu geben, sind zerstreut, schon deshalb schwerer zugänglich und haben doch immer nur bis zu einem gewissen Grade davon Nutzen ziehen können, worauf es bei jedem Versuche, die Urnenreliefs zu verstehen, eben ganz besonders ankommt, von einer Uebersicht nämlich aller vorhandenen Wiederholungen einer Vorstellung, Wiederholungen, die von sehr wenig gedankenvoll oder auch nur sorgfältig arbeitenden Händen herrühren, aber doch allein uns von verschwundenen Vorbildern einen Nachklang bewahren. Es sind die unfähigen und ungebildeten Zungen, von denen wir oben vergleichungsweise sprachen, die der Archäologe alle zu Rathe zu ziehen hat, um ihnen etwas doch möglichst Gesichertes abzugewinnen.

Jeder, dem die edle Freude schon allein des wissenschaftlichen Suchens aufgegangen ist, sieht ohne Weiteres, daß hier eine gerade in ihrer Schwierigkeit anziehende Aufgabe immer weiter fortzusetzender Arbeit vorliegt; Jeder, der überzeugt ist, daß die Erforschung zumal der antiken Kunst bei aller Vermeidung der Ueberschätzung des unbedeutenden Einzelnen doch kein Einzelnes bei Seite liegen lassen darf, muß aus den hunderten von Urnenreliefs wenigstens einige Ergebnisse gewonnen zu sehen wünschen, zumal, wenn er weiß, daß diese Ergebnisse unserm Wissen von der Geschichte nicht nur der etruskischen, sondern auch der griechischen Kunst zu Gute kommen.

Die Sammlung und Herausgabe des ganzen vorhandenen Materials ist aber keine Arbeit, bei der unmittelbar auf lebhaftes Interesse des großen Publikums zu rechnen war, die daher der Opferwilligkeit eines Verlegers zu Großes hätte zumuthen müssen. Hier ist das Institut für archäologische Korrespondenz eingetreten, wie dasselbe jetzt auch in Aussicht genommen hat, zur Zusammenfassung

der ganzen Masse der römischen Sarkophagreliefs die Hand zu bieten. Es werden damit dem Corpus griechischer und dem Corpus lateinischer Inschriften, mit welchen die Berliner Akademie der Epigraphik und damit allen Zweigen der Alterthumswissenschaft einen lange ersehnten Gewinn gesichert hat, wieder zwei von den verwandten Sammelwerken an die Seite treten, deren die Archäologie in dem ernsten Streben, auf ihrem Arbeitsfelde immer festeren Fuß zu fassen, dringend bedarf. Der Plan auch solcher Unternehmungen pflegt schon von Einzelnen im Gedanken getragen zu sein, ehe er mit der Zeit seine Verwirklichung findet. Bereits Gerhard hatte die Absicht, die Urnenreliefs so wie die Umrißzeichnungen der Spiegel in einer Sammlung zu vereinigen. Zur Ausführung konnte er in der ihm zugemessenen Frist seines thätigen Lebens nur mit der Sammlung der Spiegel schreiten. Brunn, der die von Gerhard nur erkannte Aufgabe auf's Neue selbständig in's Auge faßte, war in seiner früheren Stellung als Sekretär des archäologischen Instituts in Rom, nahe also den toskanischen Fund- und Sammelstätten der Urnen, zur Durchführung in günstigster Lage. Wir danken ihm, daß er das erkannt und es über sich vermocht hat, andere Lieblingsstudien für eine Zeit lang zurücktreten zu lassen. Er selbst wird in der Vollendung des eben erschienenen ersten Bandes bereits ein Stück Belohnung für sein Entsagen und für die Beschäftigung mit einem nicht in jeder Einzelheit anmuthigen Stoffe finden. Er muß am besten wissen, daß er mit seiner Arbeit ein Gebiet antiken Kunstschaffens Allen gangbar gemacht hat, auf welchem bisher nur Einzelne und auch die mit beständiger Beschwerde sich bewegten.

Nur eine Hinweisung auf das Werk, das zum mindesten keiner historisch-philologischen Abtheilung einer Bibliothek wird fehlen dürfen, ist hier beabsichtigt, nicht ein prüfendes Eingehen auf Einzelheiten oder auf Art der Behandlung. Geben wir also nur noch kurz an, daß der uns vorliegende erste Band die Bildwerke des troischen Sagenkreises umfaßt, auf 99 von Bartoccini gestochenen Platten sämmtlich wo möglich nach den Originalen gezeichnet oder doch nachverglichen, wenn wir recht überschlagen, 199 Urnenreliefs. So zuverlässige Abbildungen fehlten zumal den ältern italienischen Publikationen; Conestabile aber, der sie heute ebenfalls mit aller Treue zu bieten pflegt, ist mit Brunn, so weit es sich um Peruginer Stücke handelt, Hand in Hand gegangen. Der Text füllt 132 Seiten in Großquart.

Eine vorläufige Vorstellung vom ganzen Bande gab bereits das Buch von F. Schlie, die Darstellungen des troischen Sagenkreises auf etruskischen Aschenkisten, Stuttgart 1868. Brunn bezeichnet dieses selbst als eine bleibend nützliche Ergänzung zu seinem großen Werke. Schlie arbeitete schon im Voraus unter Brunn's Augen an dem jetzt öffentlich vorliegenden Materiale, an welchem nun weiter noch Viele arbeiten werden. **A. C.**



Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Zur Charakteristik Moriz von Schwind's.

Von **Fr. Pecht.**

Mit Vignetten und einem Kupferstich.



(Aus Schwind's Almanach von Radirungen.)

Die tiefsinnige Sage, daß man, um das Glück zu fesseln, ein Opfer des Köstlichsten zu bringen habe, was man besitzt, erhielt bei uns einmal wieder ihre Bestätigung.

In dem Augenblicke, da wir es in so glänzender Weise endlich zu einer dem reichen Gehalt des deutschen Lebens entsprechenden staatlichen Form gebracht, entzieht uns ein neidisches Geschick gerade den Mann, der wie kein anderer unter den Lebenden im Reiche der bildenden Kunst die Besonderheit dieses deutschen Lebens darzustellen und zugleich einen Zauber heiterer Schönheit über seine Schilderungen desselben auszugießen gewußt hat, der ihm nicht nur das Verständniß, sondern auch die Achtung und Bewunderung der Welt zu erobern vermochte.

Es ist gewiß für unser ganzes Wesen und seine nachhaltige Kraft bezeichnend, daß diese Art von Eroberern uns Deutschen schon längst in der Welt des Geistes einen der ersten Plätze errungen hatten, ehe es unsere Waffen auch in der realen thun und zeigen konnten, daß wir jenen herrlichen Besitz nicht nur zu nützen, sondern auch zu schützen wußten, wie er seinerseits wieder unsere Berechtigung zu der Stelle, die sie uns errungen, allein nachzuweisen vermag.

Wenn aber Schwind unstreitig unter sämmtlichen deutschen Künstlern der nationalste ist und zugleich der, welcher seine Schöpfungen mit mehr Schönheit zu durchdringen gewußt hat als irgend ein Anderer seiner malenden Volks- und Zeitgenossen, und ihm dies genau auf demselben Wege gelang wie unsern großen Dichtern, dadurch, daß er das germanische Wesen durch das reinigende Bad griechischer Formenschönheit zu adeln suchte, ohne doch irgend etwas Wesentliches davon aufzugeben, wenn griechischer Klassizismus mit nordischer Romantik in seiner Kunst eine Verbindung eingeht, deren Frucht eine neue Renaissance ist, so dürfte es wohl des Versuches werth sein, sich hier Rechenschaft darüber zu geben, wie weit die Lösung dieser Probleme ihm gelungen, und was dieselbe uns so werthvoll macht.

Nach dem Hingange C. M. v. Weber's und Uhland's, die ihm am meisten verwandt sind, war Schwind der letzte ächte Romantiker. Beiden an absolutem Werthe mindestens gleichstehend, ist er ihnen an ächter Gestaltungskraft eher überlegen und in seiner Art eine einzige Erscheinung, wie sie eigentlich in der ganzen Kunstgeschichte nicht wiederkehrt. Diese Art ist keine andere als die illustrative, Schwind ist vor Allem erzählender Künstler. Eminent national und doch allgemeingültig, Romantiker im Inhalt, aber mit durchaus klassischer Form, Renaissancekünstler und ganz modern, ein geborener großer Maler und eigentlich gar keiner, sondern ein Komponist, d. h. also vollendet im Unvollendeten, edel, groß und unerschöpflich im bestimmten engen Kreise, durch und durch musikalisch und doch oft unharmonisch, idealisirender Künstler überall und doch unermeßlich reich an den feinsten, individuellsten Naturbeobachtungen, vereinigt Schwind nach Art aller reichbegabten Naturen eine Fülle von sich anscheinend widersprechenden Eigenschaften, die aber in seiner stark ausgeprägten Individualität Einem gerade so organisch nothwendig bei ihm erschienen wie das äußerlich Kräftige, ja Derbe und Humoristische des im Umgang durch seine Sarkasmen berühmten und gefürchteten Mannes sich gar wohl mit dem zartesten und innigsten Gefühl in seiner schönen Häuslichkeit vertrug.

Um den Schlüssel zu solchen Widersprüchen zu finden, müssen wir uns zunächst vergegenwärtigen, daß Schwind eine so durchaus naive Natur war, wie sie sich in unserer reflektirenden, bewußten Zeit nur in den allerseltensten Fällen findet. Und zwar als Künstler wie als Mensch, die bei ihm weniger als irgend wo zu trennen sind, wie denn der ganze Mann so recht aus einem Stück gemacht, nein — Gemachtes war wahrlich gar nichts an ihm — gewachsen und vom Schicksal geformt, wenn auch nicht gehobelt oder abgeschlossen war.

Die Natur hatte bei ihm Alles, die Kunst, das Lernen, sehr wenig gethan. Seit Paul Veronese wüßte ich kaum einen Künstler, der so fertig aufträte, so unverändert bliebe. Betrachten wir die wahrhaft unermeßliche Reihe seiner Schöpfungen, von denen die wenigsten allgemein bekannt geworden, so wird man kaum einen anderen Unterschied wahrnehmen, als den einer allmäligen Reinigung des Ideals und größerer Breite und Meisterhaftigkeit des Vortrags, wie sie die nothwendige Folge der ungeheuren Uebung waren. Sind die Anklänge an Retzsch unverkennbar in den Titeln zu Musikalien, die er in den zwanziger Jahren, um Geld zu verdienen, für Diabelli in Wien zeichnen mußte, so wie in den zahlreichen Almanachsbildern*), die er um dieselbe Zeit als Nachfolger Ramberg's verfertigte, so ist er auch das almanachartig Moderne und Süße niemals ganz vollständig los geworden, es guckt immer wie ein neckischer Kobold ihm gelegentlich einmal selbst in den schönsten Kompositionen über die Achsel.

Wie er dann nach München in die strenge Zucht des Cornelius kommt, so tritt das Männliche, Ernste, Strenge, ja Herbe wohlthuend zum sinnlich Süßen und Weichen, kindlich Spielenden seiner bisherigen Produktion, die Strenge rhythmischer Durchbildung des Stils, der Linie adelt seine so eigenthümliche künstlerische Sprache und giebt ihr die Vollendung, gesellt

*) Von denen wir einige mit der freundlichen Erlaubniß des Verlegers in Facsimile-Holzschnitt beifügen unter Hinweisung auf die aus 42 mit Epigrammen von E. v. Feuchtersleben begleiteten Blättern bestehende Sammlung dieser reizenden Nippessachen, welche 1844 unter dem Titel „Almanach von Radirungen“ bei J. Veith in Karlsruhe erschienen und daselbst noch in einer Anzahl von Exemplaren zu haben ist. Anm. d. Red.



die Schönheit zu der merkwürdigen Schärfe der Beobachtung des Charakteristischen, des Sinnes für den Organismus jeder Erscheinung, die ihm so eigen sind. — Sein künstlerischer Stil ist damit fertig, der Inhalt aber war es schon längst, denn fast alle jene Stoffe, deren Bearbeitung so viel später erst seinen Ruhm begründete, hat er in seiner Jugendzeit in Wien schon mit sich herumgetragen, ja skizzirt.

Gleich die zahlreichen Kompositionen zu Tieck's Märchen und die aus der deutschen Heldensage, die er für Hohenschwangau zeichnete, zeigen schon völlig ausgebildet die künstlerischen Eigenschaften, die ihn später zum Liebling der Nation gemacht; der Kinderfries, den er in einem der Säle der Münchener Residenz um 1840 gemalt, ist bereits ein vollendetes Meisterstück herrlich großer Auffassung der Form, voll jenes unerschöpflichen Humors, jener Schönheit, die sich vorzüglich auch in der Bewegung als Anmuth ausspricht, jener unendlich heiter spielenden Verzierungsluft, die den Kern seines Talents ausmachen. Denn es ist die Art desselben nicht, in die Tiefen der Leidenschaft, in die Abgründe des menschlichen Herzens hinabzutauchen, Schwind will nie erschüttern, nur rühren, nie beängstigen, sondern nur erfreuen. Das Sonnige seiner ächt österreichischen Natur ist es, was ihm zunächst alle Herzen in der ganzen Welt gewinnt. Es ist ferner die wohlthuende Konsequenz, mit der er uns, was er auch mache, immer das Evangelium des Schönen predigt, das ihm in der Kunst mit dem Guten zusammenfällt, wie das Häßliche und Kranke mit dem Schlechten. Ganz bezeichnend für ihn sind deßhalb auch der Adel, die Reinheit und Strenge, das Keusche der künstlerischen Empfindung bei allem Jubel und aller sinnlichen Lust. Sie sind aber ebenso ächt deutsch, wie das so richtige sittliche Gefühl überhaupt, durch das er so stark z. B. gegen seinen Schul- und Zeitgenossen Kaulbach absticht. Frechheit, Hohn, Bosheit, Spekulation auf die Lüsternheit sind ihm fern, nie wird man das Edle bei ihm verspottet und herabgezogen, das Gemeine glorifizirt, oder auch nur mit Wohlgefallen dargestellt finden.

Ist diese edle Jungfräulichkeit seiner Kunst etwas entschieden Nationales in ihm, so liegt dasselbe aber auch vor Allem in dem durchaus Familienhaften derselben, in ihrer Freude am stillen Glück des Herzens, an schöner Häuslichkeit, an Frau und Kindern, Züge, die, erst in seinen neueren Werken so auffallend erquicklich hervortretend, die Nation zuerst mit sympathischer Gewalt berührten. Sie hauptsächlich erklären das Geheimniß seines so späten, aber dann auf einmal so großen Erfolges im deutschen Publikum. Wie er sich auch umtriebe in der luftigen Welt des Märchens, dessen graziöse Willkür seine eigentliche Domäne, in der christlichen und heidnischen, der griechischen und nordischen Mythe, in Allegorie und Geschichte, in Jagd und Krieg, stillem oder jubelndem Liebesglück, überall ist es die kerngesunde, einfache und natürliche, allgemein verständliche und doch immer edle Empfindung, die uns an ihm erfreut und ihn der ganzen Welt nahebringt. Selten pathetisch, noch weniger erschütternd oder eigentlich erhebend, liegt ihm das Erhabene doch immer nah, niemals aber so fern wie das Gemeine; ich wüßte darum eigentlich gar keine modernen Kunstwerke, welche die tröstende und erheiternde Mission der Kunst, ihr harmlos erfreuendes Spiel so gut mit dem die Empfindungen veredelnden und läuternden Beruf derselben zu verbinden verstünden. Und das ohne doch jemals zu predigen, oder tendenziös zu werden, ohne je ein anderes Evangelium zu verkünden als jenes der Schönheit. Jede Art von Krankhaftigkeit und Geschraubtheit ist dieser Natur fern, die man ihrer unverwüstlichen Gesundheit halber selbst flach und leer genannt hat. Dieß wird sie aber höchstens dann, wenn sie aufhört, anmuthige

Begleiterin sein zu wollen und zu leiten, d. h. wenn sie in vollendeter künstlerischer Erscheinung aufzutreten unternimmt. Ihre Erreichung war dem Künstler wie den meisten seiner Zeit- und Schulgenossen allerdings versagt, weil sie eine Unermüdlichkeit und Nachhaltigkeit des Naturstudiums verlangt, zu der sein Temperament sich nicht entschließen konnte, das mehr auf's leicht Auffassen als mühsam Nachahmen eingerichtet war. Dagegen verstand er um so besser, durch wenige Striche die Phantasie in's Unendliche anzuregen. Hier in dieser stilisirenden Fähigkeit, für jedes Ding die knappste, prägnanteste und zugleich edelste, rhythmische Form zu finden, liegt unstreitig seine Hauptstärke. Sein Strich ist so fest und meisterhaft, wie man ihn bei einem Neueren kaum je wieder in solcher Sicherheit findet. Alles, was er nachher dazuthut, schwächt ihn im Grunde nur ab; darum war er so für die Illustration geschaffen, liegt in ihr seine Hauptbedeutung, in der er nie übertroffen worden ist. Knüpft er dabei durchaus an Dürer an, so ist der einzige unter allen Italienern, der an unsern Schwind erinnert, Benozzo Gozzoli. Um so häufiger finden wir bei ihm noch Anklänge an Memling und Schongauer, Holbein und Hans Burgkmair; wer Ritter Kurt's Brautfahrt betrachtet, das erste Bild, mit dem Schwind dem größeren Publikum bekannt wurde, dem wird die Verwandtschaft mit jenen Meistern ebenso wenig entgehen, wie seine Ueberlegenheit in Weltbildung, Schönheitssinn und freier Anmuth über sie, die ihn an Ernst und Tiefe, vor allem aber an künstlerischer Vollendung des Einzelnen so weit übertreffen. An Phantasiereichthum und schalkhaftem Humor, diesen stärksten Eigenschaften deutscher Kunst überhaupt, ist er dagegen um so weniger je überboten. Wenigstens wüßte ich gar keinen Künstler, der sich mit solcher Leichtigkeit in alle Zeitalter und Stoffgebiete, alle Stil- und Trachtenformen versetzt, der Figuren und Landschaft, Architektur und Ornamentik so vollständig beherrscht hätte und in Allem so selbständig und erfinderisch geblieben wäre. — Wie anmuthsvoll und originell hat seine dem christlichen Spiritualismus sonst so abgewandte Natur sich zeitweise selbst mit unsern religiösen Stoffen abzufinden gewußt! Seine sieben Werke der Barmherzigkeit der heiligen Elisabeth zeigen eine neue Renaissance, die an keuscher Grazie der ächten alten nichts nachgiebt; vielleicht weil dieser Stoff so dicht an's Märchenhafte streift, jenes Gebiet, in dem er eben doch am heimischsten ist, wo er erst seine volle Wirksamkeit für die Nation und die Welt entfaltet. Es entspricht seinem Sinn so durchaus schon darum, weil seine Kunst immer ein Spiel mit den bunten Erscheinungen des Lebens bleibt. Denn darin war er ganz Romantiker, daß es seinen Figuren selten ganz ernst ist mit dem, was sie thun; dieß unterscheidet ihn so durchaus von dem Klassiker Cornelius. Auch bei Kaulbach ist dieß der Fall; was bei ihm aber Wirkung der Glaubenslosigkeit, der zersetzenden Ironie, das ist bei Schwind die der naiv kindlichen Natur und jenes altdeutschen Humors, mit dem er auch die Neigung für das Abenteuerliche und Grillenhafte, Bizarre und Zerrbildliche theilt.

Deßhalb umfassen denn auch die drei dahin gehörenden großen Bildercyklen, welche wir der zweiten Hälfte seines Lebens verdanken: das Aschenbrödel, die sieben Raben*) und die schöne Melusine trotz seiner unzähligen sonstigen Schöpfungen doch so ziemlich Alles, was ihn vor Andern auszeichnet und sie zu Juwelen der deutschen Kunst macht.

Untersuchen wir nun diese seine populärsten und bedeutendsten Schöpfungen auf das,

*) Dem beigegebenen Stich „die spinnende Schwester" von L. Friedrich liegt der erste Entwurf des Meisters zu Grunde. Anm. d. Red.





M. v. Schwind inv. I. Friedrich sculps

was ihnen ihren so unvergleichlichen Reiz, das Ewiggültige giebt, so ist ihre Schönheit von zweierlei Art. Erstens die der dargestellten Empfindungen selber, wo ihm besonders der Ausdruck seelenvoller Innigkeit, Liebe und Hingebung, der stillen Befriedigung oft wunderbar gelingt, und dann noch mehr die eigenthümlich strenge Anmuth der Form, in der es geschieht. Sind die Empfindungen die allereinfachsten und natürlichsten, begegnen wir hier durchaus jenem unvergleichlichen Instinkt des großen Künstlers für die ersten und mächtigsten Triebe der menschlichen Natur, so weiß er doch auch ihnen immer noch einen Hauch von Anmuth, von souveräner Leichtigkeit und Freiheit der Bewegung beizumischen, der sie durchaus von denen ihrer altdeutschen Vorgänger unterscheidet und die er unstreitig einerseits dem Studium der antiken Kunst, andererseits dem der modernen Dichter verdankt. Durchaus modern ist auch eine gewisse Eleganz, ein unfaßbarer modischer Parfüm seiner Frauen, die aber gerade deßhalb auch für eine spätere Zeit ebenso großen Reiz behalten dürften, wie ihn die Schilderungen des Watteau und Moreau für uns heute noch bieten.

Ueberdieß schließt das Märchen von selbst jene Tiefe und Macht der Leidenschaft aus, deren Ausdruck Schwind versagt ist, so gut wie die Durchbildung der Form und Modellirung und des Kolorits. Ueberaus glücklich in beiden, so lange er blos andeutet, wird er allerdings leicht flach und leer, wenn er ausführt, bunt, wenn er in Aquarell, und schwer, wenn er in Oel malt. Obgleich mit glücklichem Farbensinn begabt, hat er doch besonders die Oelfarbe sein Lebenlang nie recht traktiren und ausnützen lernen, im Kolorit fehlte ihm selbst jener klassische Geschmack, den er doch im Zeichnen hatte.

Ist aber auch die Formanschauung trotz dieses klassischen Einflusses in ihrem innersten Kern eine moderne, so liegt das hauptsächlich an jener der Frührenaissance entlehnten Schlankheit derselben, die sich oft bis zur Magerkeit steigert, und an jener deutsch-klassizistischen Art, die Form niemals so recht perspektivisch, sondern mehr reliefartig zu sehen. Geht er Verkürzungen nicht geradezu aus dem Wege, so sucht er sie doch noch weniger auf, es gebricht daher der Eleganz seiner Formen die Gewalt, breite Fülle und Macht der eigentlich klassischen Kunst. Versteckt diese nach Möglichkeit die Konturen, so könnte die seinige niemals des musikalischen Wohllauts der rhythmisch ausgebildeten Linie entbehren, seine Komposition ist daher nur der Ausführung im Aquarell oder höchstens im hellen Fresko fähig, wenn sie nicht ihren Hauptreiz einbüßen soll. Wie dem auch sei, die Hauptsache bleibt immer, daß er in den magischen Kreis dieser Umrisse eine Gestaltenfülle zu bannen wußte, so reich wie kein Anderer, daß er unsere Frauen so zart und edel und liebreizend, unsere Kinder so frisch und blühend, unsere Männer so gesund, kräftig und tapfer, unsere Philister so lustig und treffend zu schildern verstand, wie vor und nach ihm nie Jemand es verstanden, der Nation Freude an sich zu verschaffen gewußt hat. Denn wer glaubte ihm nicht gerne, wenn er uns schildert — nicht wie wir sind, aber doch so, wie wir sein könnten und sollten! Wer könnte verkennen, daß alle diese Züge ohne Ausnahme eine primitive, eine glänzend aufstrebende Kunst charakterisiren, wie sie nur in einer in raschem Wachsthum begriffenen Nation möglich ist, zu deren glänzendsten und ächtesten Vertretern wir Schwind immer werden rechnen müssen? Niedersteigende Perioden bringen keine solchen unschuldigen und harmlos heiteren, kindlich liebenswürdigen Künstlerindividualitäten hervor, wie wir dies an den Franzosen sehen, die bei allem reichen Talent auch nicht entfernt etwas Aehnliches aufzuweisen haben; denn die Naivität ist immer ein Zeichen der Jugend. Haben wir aber gesehen, wie Schwind

die innerste Eigenthümlichkeit unseres deutschen Lebens in einer Vollständigkeit giebt wie kein Anderer, daß er dieß endlich in ebenso neuen und originellen wie in ihrer Art vollendeten, dem Inhalte durchaus entsprechenden Formen thut, so kann doch wohl weiter kein Zweifel darüber sein, daß eine Zeit höchsten nationalen Aufschwunges in ihm eine Vertretung von klassischem Werthe gefunden habe.

Die Ereignisse haben seither unsere so viel angefochtene Meinung glänzend gerechtfertigt, wenn wir schon vor Jahren darauf aufmerksam machten, daß das so häufige Auftauchen jener Klasse von jugendlich frischen naiven Künstlern, als deren Spitze wir Schwind betrachten können, auch für unser Volk einen neuen Frühling bedeuten müsse. Sie haben gezeigt, daß er eine Lerche war, die uns mit ihrem Jubel den Morgen verkündete.



Schnaase's Geschichte der bildenden Künste.

Dritter und vierter Band, Düsseldorf 1869—1870.

Aeltere Fachgenossen erinnern sich gewiß noch des mächtigen Eindruckes, welchen die Freunde der Kunst empfingen, als ihnen der erste Band von Schnaase's Kunstgeschichte in die Hände kam. Wir hatten es zu jener Zeit, — es sind vierundzwanzig Jahre seitdem verflossen, — nicht so gut wie das jüngere Geschlecht. Zwar rastete die Einzelforschung nicht und förderte die monographische Literatur manches Gute, selbst manches Vortreffliche zu Tage. Wer aber zur Wissenschaft der Kunstgeschichte den Eingang suchte, mußte an vielen Pforten klopfen, ehe ihm aufgethan wurde. Denn zwischen jenen Forschungen bestand kein Zusammenhang; sie waren auf die verschiedenartigsten Grundsätze gegründet, wurden nach auseinandergehenden Methoden betrieben. Auf einzelnen Strecken häuften sich die Arbeiten, andere erschienen verödet und unwegsam; hier übte sich geschulte Gelehrsamkeit, dort hatte der oberflächlichste Dilettantismus seinen Tummelplatz. Vor allem bildeten jene Fragen, welche nur durch den Ueberblick eines größeren oder wohl gar des ganzen Gebietes gelöst werden können, ein wahres Wirrsal, aus welchem man sich nur mühselig retten konnte. Eine ganze Reihe von falschen Voraussetzungen wäre auf der Stelle beseitigt, zahlreiche chronologische Irrthümer und willkürliche Ableitungen berichtigt worden, wenn man die einzelnen Thatsachen zusammengefaßt, größere Zeiträume und weitere Kunstkreise im Zusammenhange geprüft hätte. Einige Abhilfe bot Kugler's bekanntes Handbuch der Kunstgeschichte (1841). Aber Kugler's Schrift war doch zu schematisch angelegt, zu karg in der Vertheilung von Licht und Schatten, zu wenig scharf im Urtheile, als daß sie vollkommen hätte befriedigen können.

Erst Schnaase's Werk übte eine durchgreifende Wirkung und erwies sich in doppeltem Sinne bahnbrechend. Es führte die Kunstgeschichte in den Kreis der Bildungsfächer ein und weckte ihm unter dem Außenstehenden zahlreiche Freunde; es wurde aber auch für die engeren Fachgenossen ein bleibendes Muster, es gab ihnen neue Ziele und wies ihnen in der Auffassung und Darstellung des Gegenstandes den richtigen Weg. Fesselte schon jeden Leser der vollendete Wohllaut der Sprache, die vornehme Ruhe der Erzählung, die durchsichtige Klarheit der Beschreibung, die sinnige Verflechtung der besonderen Kunstbildung eines jeden Volkes und Zeitalters mit den allgemeinen Kulturzuständen, so fand, wer sich eingehender mit der Kunstgeschichte beschäftigte, in der Strenge der Forschung, in der Sorgfalt der Kritik, in den zahlreichen historischen Ausblicken die besten Richtpunkte seines Strebens. Und jeder folgende Band des groß angelegten Werkes steigerte den Eindruck, hob die Wirkung. Weit entfernt zu erlahmen und zu ermüden, offenbarte Schnaase, den wir jetzt als den Altmeister unseres Faches rühmen, so oft er die Feder neu ansetzte, eine noch reichere Kraft, einen noch mächtigeren Aufschwung. Des Dichters Wort: Es wächst der Mensch mit seinen größeren Zwecken, wurde an ihm wahr. Auch nicht die geringste Frucht der Forschung, welche bekanntlich in den letzten Jahrzehnten gewaltig breit strömt, entgeht seinem scharfen Auge, auch nicht die kleinste neue Thatsache bleibt von Schnaase unbemerkt. So groß seine Theilnahme an den Bestrebungen der jüngeren Genossen, für welche seine

herzgewinnende Persönlichkeit in der liebenswürdigsten Weise stets die freundlichste Aufmunterung und eine neidlose Anerkennung bereit hält: so fein ist sein Takt, die neuen Funde mit dem sichern Grunde unseres Wissens zu verknüpfen, nichts Unsicheres gegen einen bisher gesicherten Besitz zu vertauschen, nicht vorzeitig dem Wechsel der Meinungen nachzugeben. Schnaase ist nicht spröde oder wohl gar eigensinnig, aber in echt konservativem Geiste gibt er sich niemals blind der Neuerung gefangen. Er prüft auf das sorgfältigste alle Gründe für und wider, steht nicht an, seine Ansicht zu ändern und sie zu verbessern, wenn er von der Haltlosigkeit der bisher festgehaltenen Meinung überzeugt ist. Doch die volle, ganze Ueberzeugung muß dafür sprechen, sonst bleibt die Ueberlieferung in ihrem Rechte. Diese Gewissenhaftigkeit, verbunden mit der vollkommenen Beherrschung des Stoffes und der Form, hält Schnaase's Werk auf der Höhe der Wissenschaft, wenn es auch nicht fehlen konnte, daß bei dem gewaltigen Umfange, welchen die kunsthistorische Forschung in den letzten drei Jahrzehnten gewonnen hat, die von Schnaase in den ersten Bänden mitgetheilten Thatsachen nicht mehr das vollständige Abbild unseres Wissens von der Kunst und ihrer Entwickelung bieten. Erst nachdem Schnaase sein Werk begonnen hatte, lernten wir das alte Ninive kennen, wurde das alte Aegypten, der Orient überhaupt genauer durchforscht, die Kunst des klassischen Alterthums nach neuen Gesichtspunkten geprüft, wurde über die Katakomben und die christliche Vorzeit volle Klarheit geschaffen und der bis dahin vielfach verworrene Begriff der byzantinischen Kunst besser erhellt. Eine Umarbeitung der ersten Bände, dem erweiterten Stoffkreise entsprechend, erschien daher wünschenwerth. Freuen wir uns, daß ein gütiges Schicksal es dem verehrten Verfasser gegönnt hat, jene selbst zu leiten und so dem Werke auch in seiner neuen Gestalt die Einheit und alle die eigenthümlichen Vorzüge seines überaus fein organisirten Geistes zu erhalten. So dankenswerth die Mitwirkung mehrerer jüngeren Fachgenossen bei der neuen Auflage auch ist, so wichtig mußte es doch bleiben, daß sich Schnaase die letzte Redaktion selbständig vorbehielt und das Gepräge seiner eben so tiefen wie sinnigen Natur jedem Satze aufdrückte. Lob der neuen Bearbeitung zu spenden, erscheint überflüssig. Wer dieselbe gelesen hat — und sie befindet sich in den Händen aller Kunstfreunde — hat ihre Vortrefflichkeit empfunden, hat, auch wenn er im Einzelnen vielleicht anderer Meinung ist, aus dem Werke gelernt und dem Verfasser gedankt, der unermüdlich um Besten der Wissenschaft zu schaffen fortfährt, welche wesentlich durch sein Verdienst so rasch zu Ehren und Ansehen gekommen. Von der neuen Auflage sind bereits drei Bände und die erste Hälfte des vierten Bandes erschienen. Mit besonderer Spannung durfte man dem dritten entgegensehen, welcher die altchristliche, byzantinische, muhamedanische und karolingische Kunst behandelt. Denn für diesen Zeitraum hatte die Forschung der letzten Jahre viel neues Material zusammengetragen, mit demselben sich auch die wissenschaftliche Polemik häufig beschäftigt. War es auch selbstverständlich, daß Schnaase die Resultate der Forschung sorgfältig beachten, das Material unbedingt beherrschen werde, so blieb es doch von Interesse, zu erfahren, in welcher Weise er sich zu den einzelnen Streitpunkten stellt. Ein kurzer Bericht darüber mag die Anzeige, die von Rechtswegen nur ein Dankesvotum sein sollte, schließen.

In großen Zügen entwirft zuerst Schnaase das Bild des spätrömischen Lebens, in dessen Schooße sich das Christenthum entwickelt, von welchem es seine technische Bildung, die architektonischen Motive, ja theilweise selbst seine Kunstvorstellungen entlehnt hat. Der Glaube an den blinden Kunsthaß der alten Christen ist längst widerlegt, daß sich in ihrer Mitte auch künstlerisch geschulte Männer befanden, durch die Legende der Vier Gekrönten bewiesen. Ebenso wie die christlichen Katakomben rechtlichen Schutz in den ersten Jahrhunderten genossen, wurden auch die heidnischen Bauten noch lange nach Konstantin geduldet.

Es bestanden zwei Kulturwelten nicht allein lange Zeit neben einander, sie schoben sich auch vielfach in einander. Diese Verflechtung im Einzelnen zu schildern, hat noch große Schwierigkeiten, da es an einer wissenschaftlichen Geschichte des spätesten Heidenthums bisher mangelt. Wir wissen zwar, daß der religiöse Geist der Heiden in der Kaiserzeit eine tiefgehende Aenderung erfahren hatte, daß die olympischen Götter zurücktraten und der Volksglaube bei neuen Mächten Hilfe suchte; wir wissen auch, daß einzelne heidnische Kulte Aehnlichkeiten mit dem christlichen Gottesdienste darboten, einzelnen Heiden Christus als Heros galt. Sollten sich nicht auch heidnische Traditionen im christlichen Volksglauben erhalten haben? Nur im symbolischen Sinne, nachdem sie in christlichen Sinn umgedeutet wurden, so wird gewöhnlich angenommen, verwendet die altchristliche Kunst heidnische Typen, wie Orpheus, Ulysses, Merkur, Helios. Aber ein solches poetisches Spiel mit Gestalten, solches freie Hineingreifen in den Schatz antiker Mythen, um nach Belieben den einen und anderen für den christlichen Gebrauch zu holen, scheint doch dem Jugendalter einer religiösen Anschauung wenig zu entsprechen, das sich gegen den feindlichen, überdieß offiziell herrschenden Glauben eher absperrend verhält, und schwerlich einer geistreichen Anspielung zu Liebe diese natürliche Sprödigkeit aufgiebt. Mangel an Gestaltungssinn hat nicht die altchristlichen Künstler gezwungen, zu jenen formell festgestellten Typen Zuflucht zu nehmen. Sie haben denselben an der Erfindung der Figur für Moses, Daniel, Jonas, für die Maria, ja vielleicht, wenn Rossi's Deutung richtig ist, für den heiligen Josephus bethätigt. Ein innerer Grund waltet bei dem Beharren an heidnischen Typen vor, wir haben es mit einer Entwickelung voll Gährung und Unruhe, mit unfertigen, vom Boden der heidnischen Tradition noch nicht gelösten Zuständen zu thun, von welchen die christliche Weltanschauung seit dem vierten Jahrhundert sich wesentlich unterscheidet. Der gute Hirte zwischen Sonne und Mond auf einer altchristliche Lampe, das merkwürdige Bild: Abreptio Vibies et descensio in den Katakomben des Prätextatus, die Mithrahöhle unter der alten Kirche von S. Clemente sind dafür auffällige Beispiele.

Schnaase hat in der neuen Auflage des dritten Bandes auf diese eigenthümliche Verwebung des Heidnischen und Christlichen mit eindringlichen Worten aufmerksam gemacht und derselben (S. 14) einen besonderen Absatz gewidmet. Obgleich er die heidnischen Typen christlich deutet, und daß eine solche Umdeutung schon ursprünglich stattgefunden habe, annimmt, betont er doch „die nicht nachweisbare, innerliche Mischung auf sittlichem und geistigem Gebiete, welche den Gedanken und Entschlüssen die Klarheit und Unbefangenheit raubte, die Hergänge verwirrte, dem Auge, wenigstens dem geistigen, nur undeutliche Bilder darbot und dem Schönheitssinn die Nahrung und Bildungsmittel entzog." Den Nachweis hoffen wir von der künftigen historischen Forschung zu empfangen. Dagegen ist ein anderer, bisher dunkler Punkt schon jetzt viel heller geworden: der Ursprung der christlichen Basilika. Die alte Hypothese von der unmittelbaren Verwendung der forensischen Basiliken für den kirchlichen Gebrauch, findet jetzt keine Anhänger mehr. Abgesehen von baulichen Verschiedenheiten, welche eine solche direkte Ableitung verwehren, blieb auch durch dieselbe ein untrennbarer Theil der christlichen Basilika, das Atrium, unerklärt. Wenn schon ein antikes Vorbild für die christliche Basilika aufgesucht werden muß, so kann es nur ein solches sein, welches Atrium und die geschlossene Halle vereinigt zeigt. Für die Gliederung des sogenannten Presbyteriums waren wohl die gottesdienstlichen Räume in den Katakomben maßgebend. Jene Vereinigung fanden Viele in dem hinteren Theil des römischen Privathauses, welches Peristyl und Oecus umfaßt. Das Privathaus des römischen Orients, von dem uns Vogüé einige Beispiele gezeichnet hat, steht der christlichen Basilika übrigens noch näher und zeigt den Gebrauch des oberen Stockwerkes und des Oberlichtes, also jene Bauform, auf welche

Vitruv in einer oft citirten Stelle den Namen der Basilika anwendet. Altchristliche Lampen, welche die Form von Basiliken an sich tragen, offenbaren mit jenen syrischen Bauten eine überraschende Aehnlichkeit, nur daß hier die Apsis noch angefügt wurde. Man sieht, eine vollkommene Uebereinstimmung findet mit keiner antiken Baugruppe statt. Diese gab den Anstoß, die Durchbildung brachte erst das kirchliche Bedürfniß, das, nachdem das Christenthum die volle Freiheit der Bewegung sich erobert hatte, Formen schaffend auftrat. Auch Schnaase deutet diesen Vorgang an, indem er des Isidorus Hispalensis Erklärung des Wortes Basilika für wesentlich richtig erklärt, nach welcher nicht die Herkunft von der römischen Basilika, sondern die Bestimmung des Gotteshauses zu der Benennung führte. Wüßten wir den Ursprung des Wortes dominicum, das auf vorkonstantinischen Inschriften vorkommt und im vierten Jahrhundert mit der Basilika für gleichbedeutend galt, so würde die Entwicklungsgeschichte der christlichen Basilika noch besser gelöst werden.

Das zweite Buch des dritten Bandes behandelt die byzantinische Kunst. Ehemals das Stiefkind der Kunstgeschichte, ist dieselbe jetzt nach zwei Seiten hin zu Ehren gekommen. Mit Vorliebe und großem Erfolge hat sich die Forschung auf dieselbe geworfen, und das Material, auf welches das kunsthistorische Urtheil sich stützen kann, unglaublich vermehrt. Aber auch ihre Schätzung ist gegen früher namhaft gestiegen. Den Lesern dieser Blätter ist wohl der Aufsatz noch erinnerlich, in welchem Schnaase seine Ansichten niedergelegt und gegen Unger's anders lautende Ueberzeugungen vertheidigt hat. Es ist daher nicht nöthig, auf diese Polemik hier und jetzt zurückzukommen. Nur in Bezug auf den Werth der byzantinischen Malerei mögen einige Bemerkungen als Ergänzung zu den bisher bekannten Berichten gestattet sein. Die Vertreter der Meinung, daß die byzantinische Malerei bis zum zwölften Jahrhundert sich lebenskräftig erhalten habe, berufen sich u. A. auch auf Sewastianoff's Sammlung von Durchzeichnungen und Photographien nach den Bildwerken vom Berge Athos. Hr. Sewastianoff war so freundlich, auf seiner Durchreise durch Bonn — vor etwa sechs bis acht Jahren — mich und den mir unvergeßlichen und unersetzlichen Otto Jahn zur Besichtigung seiner Sammlung einzuladen. Leider waren uns nur wenige Stunden dazu vergönnt, daher wir nur einen kleinen Theil der aus mehreren tausend Blättern bestehenden Sammlung und auch diesen nicht eingehend betrachten konnten. Manche Blätter, besonders unter den Nachbildungen der Wandgemälde, machten auf uns den Eindruck, als wären sie ein Werk der italienischen Kunst des späten Mittelalters, und streiften hart an die Renaissance an. Wir konnten uns der Vermuthung nicht entziehen, daß sie von fremden, aus Italien herbeigeholten Künstlern herrühren. Bei der überwiegenden Mehrzahl — namentlich den Mosaiken und Miniaturmalereien — erschien uns aber der byzantinische Ursprung zweifellos. Wir waren überrascht von der Richtigkeit der Zeichnung, der Freiheit der Bewegung, der Reinheit der Gewandlinien, den vielfachen Anklängen an die Antike, die wir durchschnittlich beobachteten und die wir sonst nur den Werken der ältesten byzantinischen Kunst bis zum siebenten Jahrhundert zuzuschreiben gewohnt sind. Sie sollen aber nach der Versicherung Sewastianoff's fast durchgängig späteren Jahrhunderten, selbst dem eilften und zwölften angehören. Doch den vollen Beweis dafür, eine genaue chronologische Fixirung der einzelnen Werke, die wenigstens bei den Miniaturen keiner erheblichen Schwierigkeit unterliegt, will er erst in einem ausführlichen, bisher vergeblich erwarteten Werke liefern. Bis dahin muß man das endgiltige Urtheil vorbehalten. Es wird dasselbe wahrscheinlich die Meinung, die von der byzantinischen Kunst früher herrschte, völlig umstoßen, aber die gegenwärtig giltige, von Schnaase mit der größten Objektivität und Bedachtsamkeit durchgeführt, wohl nur modifiziren. Schon jetzt kann man mit großer Sicherheit behaupten, daß zwischen der Darstellung idealer Gestalten, für welche ältere Muster vorlagen, und zwischen den selbständig geschaffenen histo-

rischen Figuren und Porträten ein merkwürdiger Unterschied obwaltet. Bei diesen ist die Lebendigkeit, die freie Bewegung, die richtige Modellirung wesentlich beschränkt. Das ceremonielle Kostüm mag den Künstler noch gehemmt haben, aber diese Schwierigkeit wäre doch überwunden worden, wenn nicht die Phantasie dem unmittelbaren Leben gegenüber sich befangen gefühlt, nicht gewohnheitsmäßig ihre Hauptanregung aus der Tradition geschöpft hätte. Wie groß diese Differenz ist, sieht man u. A. sehr deutlich an byzantinischen Münzen. Eine Goldmünze K. Romanus II. Diogenes (1067—1070) zeigt auf dem Avers das Bildniß des Herrschers en face, so barbarisch und unkünstlerisch wie möglich aufgefaßt, auf dem Revers dagegen die Madonna mit dem Kinde so richtig gezeichnet, trotz aller Kleinheit so lebendig, fast anmuthig in der Bewegung, daß das Auge mit Befriedigung auf der kleinen Gruppe ruht. Eine Madonna von ähnlicher verhältnißmäßiger Tüchtigkeit zeigt ein Siegel eines Erzbischofs Nikolaus von Konstantinopel, welches Sabatier in der Revue archéol. 1858, pl. 332 veröffentlicht hat. Eine andere Beobachtung wird hoffentlich bei reicherer Kenntniß byzantinischer Codices gleichfalls bestätigt werden. Seit dem zehnten Jahrhundert scheint eine Schule von Miniaturmalern zu erstehen, welche in der Farbengebung sich nach dem Vorbilde der Emailkunst richtet. Die einzelnen Farbenmassen werden durch überaus feine, helle Striche auseinandergehalten, die höchsten Lichter nur als Linien aufgesetzt, bei der Führung derselben das Gerade oder im Winkel Gebrochene und nicht das Geschweifte und Runde beliebt. Diese Miniaturen machen ganz den Eindruck von Emaillen, bei welchen auch die feinen Metallränder die Farbenmassen scheiden und sondern. Damit würde die Aenderung, welche auch die Plastik in dem gleichen Zeitraume erfuhr, die Gravirung und Niellirung statt des runden Reliefs, wie wir sie in den bekannten byzantinischen Erzthüren des elften Jahrhunderts wahrnehmen, übereinstimmen, dadurch auch die Ansicht von dem allmäligen Vorherrschen des Dekorativen in der byzantinischen Kunst bekräftigt werden.

Bei den folgenden Büchern über die muhamedanische und karolingische Kunst war das Maß der neuen Bearbeitung nicht gleich. In Bezug auf die muhamedanische Kunst genügte es, Einzelheiten nachzutragen, hier und dort die Anschaulichkeit der Schilderung zu verstärken, auf die jüngste, reichhaltige Literatur zu verweisen. Das anziehendste Kapitel, in welchem Schnaase den „Geist der moslemischen Kunst“ so geistvoll und sinnreich erörtert, durfte fast ganz unverändert aus der ersten Auflage abgedruckt werden. Es hätte vielleicht nur da, wo die Natur der Arabeske beschrieben wird, auf die orientalischen Teppiche Bezug genommen werden können, deren Farbenprinzip — Juxtaposition nennt es Semper — auf dem gleichen Grunde ruht, wie die scheinbar so verworrene Zeichnung der Arabesken und welche gewiß das Vorbild für das architektonische Ornament boten. Die „Anfänge christlich-germanischer Kunst“ dagegen sind von Schnaase beinah ganz neu geschrieben worden, mit solcher lebendigen Frische und solcher historischen Vertiefung, daß diese Kapitel unstreitig zu dem Besten gehören, was wir Schnaase verdanken und geradezu als Muster kunsthistorischer Methode aufgestellt werden können. So muß man das Material überblicken und beherrschen, so die Resultate der Forschung organisch gestalten, so das Einzelne auf das Allgemeine zurückführen, so die Gedanken in die durchsichtig reine Form umprägen. Aber freilich, um das zu können, muß man auch wie Schnaase die Weisheit des Alters mit der vollen Frische der Jugend vereinen. Ihm sind die Götter hold gewesen und geblieben — sie würden sich auch uns hold erweisen, wenn sie den seltenen Mann noch recht lange in seiner Kraft und Wirksamkeit uns bewahrten.

Anton Springer.

Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

VII. Weibliches Bildniß, ganze Figur, von Ant. van Dyck.

(Auf Leinwand; 6′ 3″ hoch, 3′ 6″ breit).

Der Größe nach erscheint dieses Bild als ein Gegenstück zu dem daneben hängenden Porträt eines höheren Würdenträgers der anglikanischen Kirche, und deswegen dürfte die Annahme gerechtfertigt erscheinen, daß es ebenfalls zur Zeit des englischen Aufenthaltes van Dyck's gemalt worden ist. Die hohe Vollendung in der Ausführung stimmt auch damit überein. Es besitzt alle jene Vorzüge, welche den Werken unseres Meisters aus jener Epoche zugeschrieben werden. In England hatte er gewissermaßen seine in Italien, vorzugsweise unter dem Einflusse der venetianischen Schule, gemachten Fortschritte zusammengefaßt, wozu noch die Einwirkung der seit dieser Zeit gemachten Bekanntschaft mit den Werken des Velazquez kam. Er war im Tone feiner und goldiger geworden, in der Auffassung schlichter, auf die frühere, absichtliche Grazie verzichtend. Die Meisterschaft in der Anordnung, in der Darstellung eines bequemen und vornehmen Daseins und in der Lebendigkeit des Ausdruckes konnte ihm von nun an kein Anderer, wie groß auch sein Name sein mochte, mehr streitig machen.

Von dieser noblen und einfachen Auffassung gibt die höchst gelungene Unger'sche Radirung einen vollständigen Begriff, wie nicht minder von der harmonischen Haltung der koloristischen Wirkung, in soweit Hell und Dunkel, die größeren Licht- und Schattenmassen und eine gefühlvolle Abtönung durch Halbtinten dieselbe bedingen. Zum weitern Verständniß möge die Bemerkung dienen, daß der Lokalton des Ganzen ein warmer und milder ist, während als Lokalfarben nur Schwarz und Roth zur Verwendung gekommen sind. Ersteres bei der Kleidung, das andere bei der übrigen Umgebung. Ein ungemein tief gegriffenes Weiß vermittelt die blühende Karnation mit den sie berührenden Stoffen. Von dem aschblond gelockten, ansprechenden Gesichte gleitet der Blick des Beschauers über die ganze Figur, ohne auf einzelnen Stellen auf Kosten des Gesammteindrucks zu lange haften zu bleiben. Geht man zur Betrachtung des Details über, so geschieht es nur, um die Mäßigung zu bewundern, mit welcher dasselbe, trotz seiner großen Naturwahrheit, der Hauptsache, dem seelischen Theile des Bildes untergeordnet ist. Auf der ganzen großen Leinwand findet sich kein Zug des Pinsels, nicht eine einzige Nüance der Farbe, die nicht das Merkmal geistreichster Frische trügen. Das Bild ist in allen Theilen vollkommen gut erhalten.

Kassel.

Fr. Müller.



[illegible]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig — Druck v [illegible]



A van Dyck pinx. W. Unger sculps

SCHWARZ GEKLEIDETE JUNGE FRAU MIT SPITZENKRAGEN

Das Original befindet sich in der Galerie zu Cassel

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck v. Fr. [illegible]

Die Berliner Gerichtslaube.

(Schluß.)

„Philister über dir!"

Es gehörte allerdings eine Selbstverleugnung, die nur die gute Sache und die ruhige Ueberzeugung geben kann, dazu, gegen jenen Quark von Gründen ernsthaft zu Felde zu ziehen; und noch mehr Ueberwindung fordert es, jetzt die letzten vergeblichen Versuche, der Vernunft Gehör zu verschaffen, zu rekapituliren, um so mehr, als die Aufgabe auf Gebiete führt, die der Sphäre eines Kunstblattes einigermaßen fern liegen. Ich werde wenigstens kurz sein.

Der erste Grund, hergenommen von der Unwürdigkeit der Gerichtslaube, erhalten zu werden, bedarf, wie schon gezeigt, gar keiner Widerlegung. Es ist gerade nur dem bösen Willen möglich, nicht einzusehen und zu berücksichtigen, daß die äußere Erscheinung der Gerichtslaube mit der Frage nach ihrer Erhaltung gar nichts zu thun hat. Wenn einem Menschen, der halbwegs seine fünf Sinne zusammen hat, ein einziges Mal gesagt wird: der zu konservirende Bau ist ein Innenraum, das jetzt sichtbare, auf drei Seiten das unscheinbare, ja geschmacklose Resultat späterer Verbauung, deren Beseitigung das erste Stück der Wiederherstellung ist, auf der vierten Seite lediglich der zufällige Rest des Gebäudes, mit dem die Laube ehemals zusammengehangen, — so muß er doch geradezu der Vernunft in's Gesicht schlagen wollen, wenn er mit dem augenblicklichen Aussehen gegen die Erhaltung argumentirt. Es ist um kein Haar breit dummer, einen ungeschliffenen Diamanten fortzuwerfen.

Diejenigen aber, die das wirklich nun auch nicht thun, nur eben jenem zu konservirenden Innenbau allen Werth absprechen, mag man einmal auf's Gewissen fragen, ob sie auch nur der Beschreibung, geschweige denn der Abbildung, oder gar dem eigenen Augenschein nach kennen, worüber sie aburtheilen, und sie dann einmal etwas darauf hin ansehen, ob sie ihrer ganzen Kenntniß von solchen Dingen zufolge fähig sind, ein Urtheil der Art abzugeben. Vor dieser doppelten Prüfung werden Wenige von den Erfindern und Nachbetern dieses ersten „Grundes" bestehen.

Es kommt hinzu, daß hier ein berechtigtes und richtiges Urtheil nothwendiger Weise kein absolutes, sondern ein relatives sein muß. Stände die Gerichtslaube in einer Stadt wie etwa Paris, das in seinen Baudenkmälern seine Geschichte von der Römerzeit an mit reichlichen herrlichen Urkunden belegen kann, und es erheischte eine Zweckmäßigkeitsrücksicht, dies kleine einfache Denkmal den berechtigten Interessen der Gegenwart aufzuopfern, so würde man nach erbrachtem Beweise der Nothwendigkeit nicht zu peinlich bei dem Beschluß der Hinwegräumung zu sein brauchen: der Reiche giebt nicht schwer von seinem Reichthum etwas auf. Berlin aber ist erbärmlich arm an Denkmälern der vorhohenzollerschen Zeit, und hier fällt der Werth alles Vorhandenen demzufolge zehn und zwanzigfach in's Gewicht.

Ueber den nicht blos relativ, sondern selbst absolut nicht unerheblichen Werth des kleinen Bauwerkes liegt nun aber das sicher kompetente Urtheil des Erforschers unserer märkischen Backsteinarchitektur vor, und der Berliner Magistrat hat dasselbe amtlich zu dem seinigen gemacht. Es hört wahrhaftig alle Möglichkeit des Verkehrs und Fortschritts in wissenschaftlichen und künstlerischen Dingen auf, wenn man über derartig festgelegte erste Voraussetzungen noch streiten soll.

Manche etwas ruhigere und klarere Köpfe haben denn auch die Unhaltbarkeit dieser Argumentation eingesehen, falls es nicht gelänge, dieselbe zu „vertiefen". Diese haben dann den weisen Einwand debitirt, das sei ja gar keine Restauration, sondern ein Neubau. Wahrlich, allzu scharf macht schartig.



und allzu gescheit wird leicht sein Gegentheil! Das Bauwerk hat nachweislich nach drei Seiten frei an die Straße gegränzt; daß es eine Bedachung gehabt hat, würde doch wohl auch ohne urkundliche Beweise angenommen werden müssen. Jetzt hat man durch eine Vermauerung und ein aufgesetztes Dach den ursprünglichen äußeren Habitus verdunkelt. Aber Pfeiler, Mauern, Wölbungen sind unberührt. Da soll eine Herrichtung des Aeußeren in Uebereinstimmung mit dem vollkommen erhaltenen Inneren mehr als der nothwendige Abschluß der Restauration sein?

Freilich ist nicht zu leugnen und bleibt zu bedauern, daß für die Wiederherstellung des Aeußeren in treuer Anlehnung an das ehedem Gewesene genügende Anhaltepunkte fehlen. Indessen verbietet die Natur des architektonischen Denkmales, den antiquarischen Purismus so weit zu treiben, wie wir das bei den antiken Statuen mit Recht und Vortheil thun, daß wir sie lieber verstümmelt, als durch schwerlich ganz richtige Ergänzungen verfälscht bewundern. Aber gegenüber der Alternative, einen antiken Venustorso zur Mineralwasserfabrikation zu verwenden, oder ihn von einem geschickten Künstler verständnißvoll und vorsichtig mit Kopf, Armen und Beinen versehen zu lassen, dürfte doch wohl kaum von einer Wahl die Rede sein.

Mit innerem Widerstreben gehe ich an die Zurückweisung des zweiten Grundes, der eigentlich die Seele der gegnerischen Beweisführung, namentlich der humoristisch gefärbten, gewesen und beinahe mit derselben Böswilligkeit festgehalten ist, wie der vorige: die Gerichtslaube müsse weichen, um die in ihrer Umgebung eingenistete Unreinlichkeit zu beseitigen. Zunächst steht fest, daß wenn die städtischen Behörden durch Errichtung einer ausreichenden Anzahl von öffentlichen Bedürfniß-anstalten ihre Schuldigkeit gethan und der Polizei dadurch den Muth gegeben hätten, mit Energie überall für Reinhaltung der Straßen zu sorgen — man schämt sich davon zu reden, daß so etwas in einer Stadt von fast 800,000 Einwohnern noch zu den frommen Wünschen gehört! —, so würde es nur von einer tadelhaften und strafbaren Nachlässigkeit der Aufsichtsbehörde Zeugniß ab-legen, daß sich Angesichts des Rathhauses inmitten des regsten Verkehrs eine solche unlegitimirte „Unrath“-Stelle etabliren durfte. Weit entfernt aber, das Uebel an der Wurzel auszurotten, was man dem Anstand und der Gesundheit der städtischen Bevölkerung schuldig wäre, hat der Magistrat im speziellen Falle das Uebel — ich lasse natürlich dahingestellt, ob wissentlich — jedenfalls aber mit nicht zu überbietender Künstlichkeit herbeigeführt. Der Bauzaun war so eingerichtet, daß bei der Gerichtslaube ein bequemer Winkel entstand, und sich durch Jahre also die Unreinlichkeit dort ein-gewöhnte. Als aber der Zaun fiel, riß er mit sich noch die Bedürfnißanstalt fort, die in seinem Schutze ein ruhiges und harmloses, aber nützliches Dasein geführt hatte, und jetzt erst recht die natürliche Ableitung für die gewohnheitsmäßige Verunreinigung der Gerichtslaube hätte werden können und müssen.

Was hiermit die Gerichtslaube als solche zu thun hat, ist natürlich für jeden ruhig Denkenden absolut unerfindlich; unqualificirbar aber ist diejenige Beschaffenheit eines menschlichen Gehirns, die verhindert einzusehen, daß mit der Restaurirung der Gerichtslaube das Uebel radical beseitigt worden wäre. Eine Behauptung! wendet Jemand ein. Nein, eine Thatsache! erwiedere ich. Zieht der gothische Stil vielleicht die Unsauberkeit an? Nun, wenn nicht, so möchte ich den sehen, nicht der mir klar machte, sondern nur, der eine Erklärung zu geben unternehmen sollte, warum in der Königs-straße eine offene gothische Halle, durch deren Arkaden die Fußgänger passiren, ein „Unrath“-haus bleiben sollte, wenn die dorische Säulenhalle am brandenburger Thor, die eine nicht ersetzte Be-dürfnißanstalt verdrängt hat, sich rein erhält.

Schwerer zu beseitigen scheint der dritte „Grund“, daß die Gerichtslaube den Verkehr hemme und deshalb beseitigt werden müsse. Zunächst zwar sollte man, wenn man die Verhältnisse nicht genau kennte, a priori annehmen, daß die Halle nicht so unmittelbar im Anlauf liegen könne, da es doch — sei's wie's sei — ein eigenthümliches Licht auf ein hauptstädtisches Publikum wirft, wenn man glauben sollte, daß es sich aus frischer Faust mitten im sich drängenden Verkehr des be-lebtesten Stadttheils auf offener Straße ungeschützt einen „Unrath“-Ort eingerichtet hätte. Diesen feinen Ruhm hat sich aber der Bürger der Weltstadt unverdrossen erworben, die Halle schwimmt wirklich wie eine Insel in dem wogenden Meere des Verkehrs. Trotzdem ist der Einwand, so wie man die thatsächlichen Umstände untersucht, und nicht sich durch Redensarten blenden läßt, hinfällig.

Wird die Stelle, wo die Laube steht, nämlich für den Fußgängerverkehr in Anspruch genommen, so ist die Behauptung, daß sie hindere, gerade nur lächerlich. Denn wiederhergestellt, würde sie eine nach allen vier Seiten offene Halle darstellen, deren Podium in der Höhe der angränzenden Bürgersteige liegt und also lediglich die ununterbrochene Fortsetzung derselben bildet; bis jetzt aber habe ich noch keinen Bürger der neuen Kaiserstadt gesehen, der seine Nase so hoch trüge, daß Gefahr sein könnte, er möchte sie sich an den Wölbungen der Halle stoßen. — Bleibt also nur die Frage zu erwägen, ob die Stelle etwa dem Wagenverkehr zur Benutzung übergeben werden müsse; und das ist entschieden zu verneinen.

Von den zwölf Richtungen, in denen an einem Straßenkreuzungspunkte Wagen fahren können, würde nur bei zweien der Platz der Gerichtslaube von ruhig ihres Weges ziehenden Gespannen betreten werden, und abgesehen von wenigen Schritten Umwegs ist auch da keine Unbequemlichkeit für den Verkehr, wenn er die Halle umgehen muß. Diese tritt nämlich an keine Fluchtlinie der einmündenden Straßen heran, weder an die beiden (unter sich verschiedenen) Fluchtlinien der Südseite der Königsstraße, von deren oberem und unterem Ende her, noch an die Fluchtlinie der Ostseite des nördlichen Theiles der Spandauer Straße. Von der Fluchtlinie des südlichen Theiles der letzteren, an dem das Rathhaus und die Laube selber liegt, kann aus dem Grunde keine Rede sein, weil dieselbe im Bogen geht, und ihr letztes Ende, die Bauflucht des Rathhauses, ganz willkürlich angenommen ist.

Es ist aber überhaupt eine Thorheit, die Verkehrs- und Raumverhältnisse einer bestimmten Stelle nur an ihr selbst erkennen und beurtheilen zu wollen; man muß die Bedingungen weiter aufsuchen. Wenn ein Bürgersteig sich plötzlich auf ein paar dutzend Schritte dadurch erweitert, daß ein Haus etwas zurückgebaut ist, welcher Mensch von gesunden Sinnen wird das für eine Erleichterung des Verkehrs halten? Jeder geht eben geradezu, und nimmt nicht einmal Notiz davon, daß er zur Rechten mehr Luft hat, als noch soeben und einige Schritte weiterhin wieder. Eben so liegt es aber beim Rathhause für den Wagenverkehr. Die Königsstraße führt mit einer Dammbreite von $26^1/_2$' an das Rathhaus; diese Breite bestimmt unabänderlich den Umfang, zugleich aber auch die Richtung des Verkehrs. Wer nicht die Augen zumacht, kann schon seit lange sehen, daß ein erheblicher Theil des Königsstraßendammes vor und zunächst dem Rathhause, der erheblich breiter ist, als der im oberen Theile der Straße, nie von Wagen betreten wird. Der Verkehr macht von einer streckenweisen Verbreiterung des Weges, deren er sich nur durch vierfache Veränderung seiner Richtung und einen Umweg erfreuen könnte (während bekanntlich jeder gute Kutscher lieber umfährt, als überflüssige Biegungen macht), absolut keinen Gebrauch. Dieselbe Sache ist es mit der Spandauer Straße. Wenige Schritte südwärts vom Rathhause mündet sie mit einer Dammbreite von 23' in den sich allmählich verbreiternden Theil der Straße ein; noch etwas weiter hinauf kann man gar mit sieben bequemen Schritten über den Damm kommen. Der Verkehr, der diesen Engpaß durchgemacht hat, kann weiterhin, auch da, wo die Gerichtslaube wieder etwas vortritt, nach Lust Kapriolen machen; der Raum dazu ist da.

Der einzige Fall, in dem der erwähnte Raum beim Rathhause gebraucht und zwar zum Wagenverkehr benutzt wird, ist der, wenn zu einer Festlichkeit eine Anfahrt vieler Equipagen vor dem Hauptportal stattfindet. Aber auch da kann ja nur immer eine Karosse hinter der andern vorfahren, und der Weg zum Portal ist neben der Laube frei. Bei der Aufstellung der Wagen zum Abholen kann es aber doch wohl unmöglich darauf ankommen, ob der Platz selbst für einen oder zwei wartende Wagen mehr oder weniger Raum hat. Mehr Bodenfläche aber nimmt die Gerichtslaube nicht ein.

Kurz: sowohl in der Königs- als auch in der Spandauer Straße ist der Raum für den Wagenverkehr trotz der Gerichtslaube vor dieser viel breiter als in den zuführenden Straßen, mithin eine Behinderung durch die Gerichtslaube eine reine Einbildung. Es kommt dazu, daß, wenn erst die Fußwege durch die Halle führten, die Bürgersteige außerhalb derselben aufgegeben und ihr Raum dem Fahrdamm zugewiesen werden könnte. Dann wäre der letztere bei der Gerichtslaube in der Spandauer Straße 29, an der Ecke gar 33' breit, in der Königsstraße aber 40'. — Ich brauche wohl nicht hinzuzufügen, daß alle diese Maßangaben von den ausgestellten sorgfältigen Situationsplänen entnommen und also zuverlässig sind; wie ja auch jeder leidlich große Plan von Berlin diese Verhältnisse zu würdigen gestattet. — Von den Vortheilen der Halle für die Fußgänger und

von der Unbequemlichkeit und Gefährdung des Fußgängerverkehrs nach Forträumung der Laube und möglichster Erweiterung der Fahrdämme will ich an dieser Stelle nicht ausführlicher reden.

Diese Gründe etwa habe ich im April v. J. dargelegt, und sie sind nicht entkräftet oder widerlegt worden. Es ist begreiflich; denn Thatsachen lassen sich nicht entkräften, und verständige und logische Erwägungen nicht widerlegen. Eins der scharfsinnigsten und — trotz mangelnder Spezialkenntnisse auch für diese Angelegenheit im Allgemeinen zweifelsohne — urtheilsfähigsten Magistratsmitglieder sagte mir von freien Stücken: „Ich hätte nicht geglaubt, daß man das alte Ding so geschickt vertheidigen könnte!" — Als später Anfangs Juli ein Inserat in der Vossischen Zeitung den widerwärtigen keifenden Ton der Gegner wieder aufnahm, und — ich will den Namen des Unterzeichners hier nicht wiederholen — die Forträumung der Gerichtslaube als Vorbedingung für die Betheiligung der Stadt an den Feierlichkeiten zum hundertjährigen Geburtstage Friedrich Wilhelm's III. aufzustellen empfahl (!!), konnte ich sogar noch zwei nicht unerhebliche Zugeständnisse machen, ohne die unerschütterliche Basis jener meiner Argumentationen zu gefährden. Ich sagte, wenn man ohne alles Bedenken in Unkenntniß oder Nichtachtung des Werthes die Laube mit dem Rathhause abgerissen hätte, so wäre am Ende die Sache nicht von der Erheblichkeit gewesen, um daraus für ewige Zeiten der Stadt einen schweren Vorwurf zu machen. Da man sich aber einmal besonnen, dürfe man auch nicht unbesonnen den Abbruch vollziehen. Ich gab ferner zu, daß, wenn der Magistrat den oberen Theil der Königsstraße von der Spandauer Straße bis zur Kurfürstenbrücke so erweitern wollte oder würde, daß die Flucht des Rathhauses (an seiner Vorderseite) die normale Straßenflucht wäre, dann die Laube im Wege stehen und es Zeit sein würde, sie zu beseitigen. Bis dahin hätte es sich aber wohl noch gelohnt, sich nach den jetzigen Verhältnissen einzurichten.

Da trat der Krieg ein, und die Sache der Gerichtslaube ruhte, soweit das Bedürfniß der Possen-„Dichter" sie ruhen ließ. Erst am 3. März wurde sie wieder lebendig. Die offizielle Nachricht von der Ratifikation der Friedenspräliminarien war eingelaufen; Berlin strahlte am Abend im Lichterglanz, auch das „schöne neue" Rathhaus; unabsehbare Menschenmengen wogten durch die Straßen, und befriedigt wandte sich endlich Alles nach Hause. Da fiel dem Pöbel ein, daß er lange keine Fensterscheiben „eingeschmissen" hatte. So etwas, „was auf die Bäume steigt", war lange nicht passirt, eine geeignete Person, der man, des Feierns satt, hätte können sein Mißfallen thätlich bezeigen, also nicht gleich zur Stelle. Da mußte denn eine Sache herhalten. Eine Horde Bummler und Straßenjungen unternahm einen „Sturm" auf die Gerichtslaube, und als die Polizei „zum Schutze des Bauwerkes" mit Erfolg einschritt, wurde die Laube aus der Entfernung mit einem Hagel von Steinwürfen überschüttet, der sämmtliche Fensterscheiben zertrümmerte. Froh der Heldenthat zog das Gesindel allmählich ab.

Es ist nicht festgestellt, ob diese „levée en masse" in seiner Hauptstadt zur Kunde des auf der Heimfahrt vom Kriegsschauplatze begriffenen deutschen Kaisers gekommen ist und ihm besonders imponirt hat. Das Nächste, was in der Angelegenheit bekannt wurde, war folgendes Ministerial-Reskript an den Magistrat von Berlin:

Berlin, den 7. März 1871. Seine Majestät der Kaiser und König haben mittelst Allerhöchster Ordre vom 6. d. M. in der Angelegenheit der hiesigen Gerichtslaube sich dahin zu erklären geruht, daß Allerhöchstdieselben die Entschließung über Beseitigung oder Erhaltung und Restauration der alten Berliner Gerichtslaube unter folgender Maßgabe dem Magistrat von Berlin anheimstellen:

Für den Fall, daß die Beseitigung derselben beschlossen werden sollte, sei es die Absicht Sr. Majestät, das Gebäude als ein denkwürdiges Wahrzeichen aus der Vorzeit Allerhöchst Ihrer gegenwärtigen Haupt- und Residenzstadt an einen anderen zur Disposition Sr. Majestät stehenden Ort zu translociren. Se. Majestät gebe sich daher der zuversichtlichen Erwartung hin, daß die Stadt die jenem Interesse dienenden Baumaterialien, insbesondere die Werkstücke der Gerichtslaube, Ihm käuflich überlasse, und zu diesem Behuf den Abbruch mit thunlichster Sorgfalt unter Aufsicht des von mir, dem Minister für Handel 2c. zu bezeichnenden Beamten ausführen lasse.

Ueber die Beschlußnahme des Magistrats sehen wir einer baldigen Benachrichtigung entgegen.

Der Minister für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten.

gez. Itzenplitz.

Der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten.

gez. v. Mühler.

Man sollte meinen, das wäre deutlich und nicht schwer zu begreifen. Die Ansicht des Kaisers war bekannt. Als Sieger dem Jubel seines Volkes entgegen eilend, giebt er mit unübertrefflich feinem Gefühl die Behauptung seines Willens in einer vergleichungsweise kleinen Sache auf, und erwartet von besonnenem freiwilligem Aufgeben einer gegenüberstehenden Caprice, die er nicht mehr bändigen mag, eine Verständigung in seinem, d. h. dem Sinne der Vernunft und Einsicht, die so kein Nachgeben, sondern eine Aufmerksamkeit wurde. Mundrechter und bequemer kann man es einem doch nicht machen.

Allein in den Formen des feinen gesellschaftlichen Verkehrs sind wir biedern Deutschen mit einigem Stolz noch ungewandt; der Berliner Magistrat sah also gar nicht ein, warum er in dieser wichtigen Sache seine urdeutsche Ungeschicklichkeit verleugnen sollte. Er ließ dem Stadtverordneten-vorsteher Herrn **Kochhann** „als dringliche Sache" Folgendes zugehen:

„Der Stadtverordnetenversammlung übersenden wir ergebenst Abschrift eines Reskripts des Herrn Handelsministers und des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten vom 7. d. M., nach welchem Se. Majestät der Kaiser und König die Entschließung über Beseitigung oder Erhaltung der alten Berliner Gerichtslaube uns nunmehr anheimgestellt haben. Mit Rücksicht auf die früheren, über diesen Gegenstand stattgehabten Verhandlungen glauben wir von der letzteren Alternative Abstand nehmen zu müssen und ersuchen die Stadtverordnetenversammlung demgemäß ergebenst, sich mit der Beseitigung des gedachten Bauwerkes gefälligst einverstanden zu erklären, mit der Maßgabe,

1) daß zum Behuf der von Sr. Majestät beabsichtigten Translocirung des Gebäudes Allerhöchstdemselben die jenem Interesse dienenden Baumaterialien, insbesondere die Werkstücke, unentgeltlich überlassen werden;

2) daß der Abbruch mit thunlichster Sorgfalt unter Aufsicht des uns zu bezeichnenden Beamten ausgeführt werde.

Einen Kosten-Anschlag haben wir wegen Kürze der Zeit nicht anfertigen lassen können, und bitten nur, da wir voraussetzen, daß auch die Stadtverordneten-Versammlung den Abbruch **sobald wie möglich**, insbesondere noch vor der Rückkehr Sr. Majestät des Kaisers und Königs ausgeführt zu sehen wünschen wird, von dessen Beibringung gefälligst abzusehen.

Berlin, den 8. März 1871.

Magistrat hiesiger Königl. Haupt- und Residenzstadt.
gez. **Seydel.**

Ist es nicht, als ob man die steif geflochtenen Zöpfe in den Lüften wackeln und die Puderwolken dick aufwirbeln sähe? So eine formlose Vorlage! Kein Kostenanschlag; nur „sobald wie möglich", und „insbesondere noch vor der Rückkehr Sr. Majestät!" Man fragt unwillkürlich: um dem Herrscher eine heimliche Freude zu machen, oder aus Furcht, er könne seine Erlaubniß zurückziehen? Eins so abgeschmackt wie das Andere! Und nun die Großmuth! Unentgeltlich soll der Kaiser die Steine haben, die „ganz Berlin" sich seit zehn Jahren loszuwerden sehnt! Die Harmlosigkeit ist köstlich, die im Stande ist, die Selbstpersifflage nicht zu fühlen, die darin liegt.

Am 9. März war Sitzung der Stadtverordneten, wo die Vorlage erschien. „Die Versammlung beschließt demgemäß". Das ist der ganze Bericht.

Das Ministerium beauftragte den Baurath **Adler** mit der Beaufsichtigung des Abbruches. Wer wäre auch berufener gewesen? Sofort wurde begonnen, Tag und Nacht — nicht etwa als Redensart zu nehmen! — gearbeitet, und als am Tage des Einzuges des Kaisers, am 17. März, die Menge sich wieder an dem illuminirten Rathhause drängte, da zeigte nur eine ungepflasterte Stelle am Boden noch die letzte Spur von der Berliner Gerichtslaube.

Gleich dem Berliner Magistrat von 1840 hat der gegenwärtige dem einziehenden Herrscher ein Stück seines alten Rathssitzes zu Füßen gelegt. Duo quum faciunt idem, non est idem.

Man kann, sich in den Geist der Herren versetzend, die naive Befriedigung der städtischen Behörden begreifen, mit der sie vor Kurzem die folgende Allerhöchste Kundgebung in Empfang nahmen, ohne eine Anwandlung von Unbehaglichkeitsgefühl zu verspüren:

„Es ist zu Meiner Kenntniß gebracht worden, daß der Magistrat und die Stadtverordneten, nachdem der Abbruch der Berliner Gerichtslaube, Meinen Wünschen entsprechend, mit thunlichster Sorgfalt bewirkt worden ist, Mir die Baumaterialien, insbesondere die Werkstücke, zur Wiederaufrichtung dieses historischen Gebäudes ohne jeden Vorbehalt zur Verfügung gestellt haben. Ich kann es mir nicht versagen, den Vertretern meiner Haupt- und Residenzstadt für dieses freundliche Entgegenkommen (sic!) Meinen verbindlichsten Dank auszusprechen."

Berlin, den 29. April 1871. gez. **Wilhelm.**

An den Magistrat und die Stadtverordneten Berlins.



Ein Kaiserlicher Dank für den abgelegten Ausschuß von Berlin! Das bedarf wohl keiner Erklärung! —

Sehen wir nun noch einen Moment von dem weg, was war, auf das, was ist, so hat die Fortschaffung der Gerichtslaube eine lange, schmale, empfindlich schiefwinklige Straßenerweiterung freigelegt, die jeder Ehrliche sich scheuen muß mit dem Namen Platz zu belegen. (Aus einem Grunde, den ich mir noch nicht habe deutlich machen können, steht nämlich die Vorderfront des Rathhauses mit den gegenüberliegenden Häusern nicht parallel.) Sieht man aber nach Westen am Rathhause vorbei, so öffnet sich jenseits jener Erweiterung eine elende Mauerspalte, welche unter dem Namen „Königsstraße" das Rathhaus mit dem Schlosse verbindet. Die Gerichtslaube verdeckte sehr geschickt diese niederträchtige Aussicht. Wer nur ein ganz klein bischen Empfindung für Wohlanständigkeit der Verhältnisse hat, der kann nur wünschen, das Gewesene gegen das nun Vorhandene wieder eintauschen zu können. Denn diese Partie ist wirklich ein Schandfleck für Berlin, und dem Magistrat wird es nicht gelingen, ihn in so vielen Jahrzehnten zu beseitigen, wie er Tage nur gebraucht hat, ihn vor aller Augen in abstoßender Nacktheit hinzustellen. — Für die Berliner hat diese Affaire aber wenigstens einen Werth, nämlich den, einmal die Leistungsfähigkeit der Verwaltungsmaschinerie in Bezug auf Schnelligkeit erprobt zu haben. Am 6. Entschließung des Kaisers, am 7. Reskript der Minister, am 8. Antrag des Magistrats, am 9. Beschluß der Stadtverordneten, dem die überstürzte Ausführung auf dem Fuße folgt.

Seit über fünf Jahren besitzt die Stadt — u. A. — ein großes Grundstück, das ihr 265,000 Thaler gekostet hat, und, seit Jahren — mit Ausnahme eines unbedeutenden Hauses in einer Ecke, das auf monatliche Kündigung zu Schleuderpreisen vermiethet ist, — ein ebener Platz, nichts nützt und nichts einbringt. Zwei höhere Lehranstalten Berlin's harren in polizeiwidrigen Lokalitäten des stolzen Neubaues, der sich dort für sie erheben soll. Wir wär's, wenn die Zöpfe hier auch ein Mal ein bischen an zu wackeln fingen?

Dieser Zeitschrift schien es zuzukommen, nachdem der Berliner Kaakstein abgebrochen, eine würdige Stelle für das Gedächtniß an den Beschluß der städtischen Behörden von Berlin im März des Jahres 1871 zu stiften.

Dem Kaiser aber, der einer verständniß- und pietätvollen Nachkommenschaft in pietätvollem Sinn dies Denkmal einer bescheidenen, aber ehrenwerthen Vergangenheit der jetzigen Kaiserstadt, wenn auch auf ihm fremdem Boden, erhalten will, dürfen wir uns wohl berufen fühlen, den freudigen Dank derjenigen auszusprechen, die zu würdigen wissen, um was es sich handelt.

Bruno Meyer.

Noch einmal die „falschen Dürerzeichnungen."

Wir erhalten die nachfolgenden Zuschriften:

1. Sehr geehrter Herr Redakteur! Im 4. Hefte Ihrer Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang 1871, Seite 114 und 115, findet sich ein Aufsatz des Herrn Moritz Thausing zu Wien mit der Ueberschrift: „Die falschen Dürerzeichnungen in Berlin, Bamberg und Weimar", der eine Besprechung und Erwiderung unumgänglich erheischt.

Wir erlauben uns deßhalb beiliegend eine solche einzusenden und vertrauen der Ehrenhaftigkeit und Loyalität einer verehrlichen Redaktion, daß dieselbe in einem der nächsten Hefte unverkürzte Aufnahme finden wird, da es sich zugleich um die Ehrenrettung eines achtungswerthen um die Kunst hochverdienten Mannes, des Gelehrten Joseph Heller von Bamberg, handelt.

Man benützt den Anlaß die Versicherungen vorzüglicher Hochachtung anzufügen.

Bamberg, den 3. April 1871.

Der Stadt-Magistrat.
Der rechtskundige Bürgermeister.
Dr. Schneider. Der Sekretär.
Raab.

2. Die Handzeichnungen Albrecht Dürer's zu Bamberg. Ein von Moritz Thausing unterzeichneter Aufsatz in der von Lützow'schen Zeitschrift für bildende Kunst ist geeignet, die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde auf sich zu ziehen, und dürfte auch, so ist es wenigstens der guten und gerechten Sache wegen zu hoffen, mehrfache Entgegnungen hervorrufen.

Um auf die Sache selbst einzugehen, bezeichnet Herr Thausing die wohl vielen Kunstfreunden durch eigene Anschauung bekannten oben erwähnten Handzeichnungen als die Arbeiten eines ganz gleichgültigen Stümpers, als geistlose Silhouetten, und schmeichelt sich damit, einen schon lange mit Stillschweigen hingenommenen kunsthistorischen Betrug endlich aufgedeckt zu haben, ohne jedoch irgend welche stichhaltige Gründe für seine Behauptung aufzustellen, wenn nicht etwa die Eigenthümlichkeit, daß die Porträt-Köpfe alle nach links hinsehen, und ihm die Zeichnungen im Gegensatze zu anderen Kunstverständigen, welche sich über die hervorragend künstlerische und geniale Art der Auffassung nicht nur anerkennend, sondern sogar bewundernd ausgesprochen haben, eben nicht als solche erscheinen und Gründe genug sind, ein so wegwerfendes Urtheil darüber zu fällen. Herr Thausing reiht daran noch einige andere unwesentliche Dinge, wie z. B. daß die in Bamberg befindlichen Porträtköpfe nicht mit den anderweit von Dürer dargestellten Bildnissen übereinstimmen, — ein Umstand, der sich, wenn man das widrige Schicksal in Betracht zieht, welches die jetzt in Bamberg und Berlin aufbewahrten Handzeichnungen erfahren haben, da sie von Jemand aus Langeweile längst der Konturen ausgeschnitten und wieder auf reines Papier aufgeklebt wurden, von selbst entkräftet.

Es läßt sich wohl ohne Skrupel annehmen, daß bei einem solchen Verfahren Verwechslungen bei Bezeichnung der einzelnen Blätter nur zu leicht vorkommen konnten, ja es wäre sogar zu verwundern, wenn es bei einer solchen vandalen Beschäftigung, die glücklicher Weise mit mehr Geschicklichkeit als Pietät und Achtung vor der Kunst vorgenommen worden ist, ganz ohne Konfusion abgegangen wäre.

Sind von dem Ausschneider ohne Bedenken nicht nur die von Joseph Heller angeführten, an den Rändern angebrachten Aufzeichnungen und Bemerkungen von Dürer's Hand, sondern auch noch einzelne auf den Rückseiten befindliche Köpfe und andere Entwürfe leichtsinnig geopfert worden: — mit wie wenig Sorgfalt mag also bei Wiederbezeichnung der einzelnen Köpfe zu Werke gegangen worden sein, wenn die Namen erst wieder aus abgefallenen Papierschnitzeln zusammengesucht werden mußten!

Von den weiteren Einwürfen des Herrn Thausing, von großen Hüten und Zöpfen, der Gleichheit zweier Köpfe, mag billig abgesehen werden, da wir bei genauer Betrachtung nichts dem Aehnliches gefunden haben, überhaupt dergleichen Nebendinge, selbst wenn sie vorhanden wären, nichts beweisen würden.

Entscheidend für eine kritische Beurtheilung kann nur die Art selbst sein, in welcher die Köpfe dargestellt sind. (Leider stehen uns nur die in der königl. Bibliothek zu Bamberg aufbewahrten Handzeichnungen zum genauen und eingehenden Studium zur Hand, welche, wie es erklärlich ist, weil sie nur mit der Kohle und Kreide entworfen wurden, mit der Zeit Manches an Schärfe und Bestimmtheit verloren haben, sich jedoch noch ohne Mühe in jeder Form und Andeutung erkennen lassen. Es möge nun daher die ausdrückliche Bemerkung gestattet sein, daß bei Besprechung nur diese in's Auge gefaßt sind.)

Eine bis in die kleinsten Details gehende Feinheit der Naturbeobachtung tritt uns in allen diesen Köpfen entgegen. Sprechende Lebendigkeit und das Hervortreten der verschiedenen Charaktere sind mit den einfachsten Mitteln, mit solch' hinreißender Wahrheit und Treue, und einer solch' eingehend genauen, nur einem Meister wie Dürer eigenen Formkenntniß wiedergegeben, daß man eine weitere Ausführung nicht vermißt. — Die Konturen sind mit so geübter sicherer Hand und so feinem Gefühle gezeichnet, daß jeder Strich an Leben und Bedeutung gewinnt, je länger man sie betrachtet.

Wir heben besonders hervor, daß es sich um flüchtig hingeworfene, aber genial aufgefaßte Skizzen handelt, die offenbar der Natur entnommen sind, welche Dürer, wohl zunächst nur zu seiner eigenen Erinnerung, auf den Reichstagen zu Nürnberg und Augsburg, sowie auf der Niederländer Reise, meistens nach vornehmen, zum Theil fürstlichen Personen, bei augenblicklich gegebener Gelegenheit, vielleicht sogar ohne daß ihm die Personen gesessen sind, zeichnete. Es war ihm nur um die treue Wiedergabe der Natur zu thun, und er begnügte sich, in der bestimmt umrissenen Silhouette den Charakter der Physiognomie festzustellen, während er alles Uebrige mit wenigen Strichen beifügte, um den Kopf nothdürftig zu ergänzen.

Mit aller Entschiedenheit muß daher der Ansicht des Herrn Thausing entgegengetreten werden, welcher in den Köpfen nur hohle Dürftigkeit, Oede, den Mangel jeder Meisterhand empfunden, und nur verschrumpfte Hinterköpfe und unmäßig dicke Hälse gesehen hat. Gerade die Eigenthümlichkeit, daß die Köpfe alle nach einer Seite hin sehen, ist geeignet, jeden Zweifel über die Urheberschaft Dürers zu zerstören, und läßt den Gedanken an eine Nachahmung oder Fälschung nicht aufkommen. Nur einer Meisterhand, wie der Dürer's, war es möglich, ein so reiches Leben in so ununterbrochener Reihenfolge zu entwickeln, jeder weniger Reichbegabte, und mit weniger tiefeingehender Naturbeobachtung Ausgestattete, würde in der That monoton und langweilig geworden sein.

Schließlich sei noch erwähnt, daß auch die Wasserzeichen des Papiers, soweit sie bei den beschnittenen Zeichnungen noch vorhanden sind, einen Beitrag über deren Aechtheit liefern, sie führen uns bei einer Reihe der Handzeichnungen, die Krone vor. Wir erwähnen diesen Umstand, weil er den Beweis liefert, daß das Papier, welches zu den in den Skizzenbüchern enthaltenen Zeichnungen benützt wurde, aus der Zeit Dürer's stammt.

Gestützt auf ein langjähriges Studium der Werke Dürer's und seiner Schüler, halten wir es für Pflicht, uns mit vollster Ueberzeugung für die Aechtheit der Dürerischen Handzeichnungen auszusprechen, nachdem wir sie früher schon oft — und jetzt wieder, in Folge der Angriffe des Herrn Thausing, einem genauen Studium unterzogen haben. Die namhaftesten Kunstverständigen und Forscher, welche sich eingehend mit Dürer beschäftigten und die Handzeichnungen zu Bamberg in Augenschein nahmen, haben sich oft genug über diese Arbeiten des Meisters ausgesprochen, sie haben die Bedeutung derselben hervorgehoben, sowie auch deren künstlerischen Werth und ihre Aechtheit konstatirt.

Bamberg, den 10. März 1871. Alois Hauser,

Konservator der städtischen Kunstsammlungen in Bamberg.



Das jüngste Gericht.

Wandgemälde der Stadtkirche zu Wimpfen am Berg.

So lange eine erst seit einigen Jahren überwundene ästhetische Anschauungsweise den vielfach mit gläubigem Sinne angenommenen Satz aufstellen durfte, Architektur und Plastik lasse die Anwendung der Farbe nicht zu und alle klassische Baukunst und Bildnerei sei farblos gewesen, sah man die Buntfarbigkeit der mittelalterlichen Kunst und namentlich den malerischen Ausschmuck des Innern der Kirchenbauten als einen Beweis der Barbarei dieser Kunst an, der romanischen wie der gothischen. Selten fiel es Jemand unter der Herrschaft dieses Satzes ein, die Farbenzier unserer mittelalterlichen Gebäude, wo sie noch vorhanden war, vor gänzlichem Untergang zu retten, geschweige denn sie von dem Verputz und der Tünche zu befreien, die gleich einem Leichentuche den alten Schmuck des Pinsels überall da umfing, wo entweder religiöse Umwälzungen die Völker in eine feindliche Stellung gegen die den bisherigen Glauben verherrlichenden Werke der bildenden Kunst gedrängt hatten, oder wo man eine gründliche Verachtung gegen alles Mittelalterliche auf sein Panier geschrieben hatte.

Einerseits hat die Ueberzeugung, daß die Antike sich in gleicher, sogenannter Barbarei befunden habe wie das Mittelalter und daß die durchgreifende Anwendung der Farbe in der antiken Kunst nicht länger in Abrede zu stellen sei, jenen ästhetischen Satz zu Fall gebracht und der mittelalterlichen Kunst auch auf diesem Gebiete wieder zu ihrem viel verkümmerten Rechte verholfen, andererseits hat zum Sturz jener Meinung eine selbständige Auffassung der Dinge, ein geläuterter Geschmack, sowie die historische und künstlerische Pietät beigetragen, welche die Kunstwerke aller Epochen achtet und zu erhalten sucht und die ein so schönes Merkmal unserer Zeit ist.

Seitdem sich in dieser Weise die Aufmerksamkeit der Forscher dem Schmuck des Innenbaues der Denkmäler zuwendet, haben sich die Entdeckungen im Bereiche der farbigen Ausstattung, insbesondere der kirchlichen Monumente, auf das Erfreulichste vermehrt. Aber nicht nur die Kenntniß der Polychromie des Mittelalters hat aus diesen Forschungen Gewinn gezogen, sondern auch die Geschichte unserer nationalen Monumentalmalerei hat eine wesentliche Bereicherung durch die Wahrnehmung erfahren, daß die Bilderabneigung früherer Zeiten und die darauf folgende Periode der Aufklärung in vielen Fällen mit dem ursprünglichen polychromen Schmuck gleichzeitig auch manches herrliche Werk historischer Wandmalerei unter die Kalktünche verbannt hat und zwar mit einer Konsequenz, welcher der in der Sophienkirche zu Konstantinopel durch den Koran vorgeschriebenen Beseitigung der Wandbilder aus der justinianischen Zeit in nichts nachsteht.

Unter den während der letzten Jahrzehnte in Deutschland wieder an das Licht gebrachten mittelalterlichen Denkmälern der Wandmalerei sind die Darstellungen zu Schwarzrheindorf, Brauweiler, Halberstadt, St. Gereon zu Köln im Munde Aller, die mit der vaterländischen Kunstgeschichte vertraut sind. Daß auch die spätmittelalterliche Epoche auf diesem Kunstgebiete in Deutschland Bedeutendes leistete, daß auch sie es verstand, das kirchliche Gebäude neben seiner Kultusbestimmung zu einem Palast des Armen zu machen, an dessen Wänden das fromme Gemüth Erhebung fand, dafür sind in den letzten Jahren ebenfalls eine Reihe von Beispielen besonders in den Kirchen Schwabens und Frankens bekannt geworden, unter denen die Bilderserie in dem Kreuzgang der Stiftskirche zu Aschaffenburg als das in den vorhandenen kunstgeschichtlichen Thatbestand zuletzt eingetretene Denkmal zu bezeichnen sein wird. Heute sind wir in dem Falle über einen neuen Zuwachs zu berichten, welcher diesem Kreise des mittelalterlichen Kunstbetriebes angehört und der

in der evangelischen Stadtkirche zu Wimpfen am Berg, deren Erbauung um 1515 beendet wurde, an den Tag getreten ist.

Es ist das Verdienst des Historien- und Hofmalers August Noack zu Darmstadt, diesen Kunstschatz, gelegentlich der Wiederherstellung der in der Wimpfener Stadtkirche das südliche und nördliche Seitenschiff schmückenden Apostelgestalten, am Ostschluß des Nordtransepts aufgefunden und darin die Darstellung eines jüngsten Gerichts aufgedeckt zu haben, die als eine der hervorragendsten Arbeiten dieser Art aus dem Anfange des 16. Jahrh. zu betrachten ist. Es dürfte am Platze sein, der Schilderung des Werkes einiges Allgemeine über die Darstellung des jüngsten Gerichts vorauszuschicken.

Die persönliche Wiederkehr Christi auf Erden und der sich daran knüpfende Weltuntergang liegt schon in den Prophezeihungen des Erlösers, dann in den Worten der Apokalypse angedeutet, wonach das jüngste Gericht nach dem Weltende folge, wenn die Todten wieder auferstehen. Daß die ersten Christen auf den in diesen Verheißungen angekündigten großen Tag der Belohnung und der Bestrafung Nachdruck legten, geht aus einer Stelle Tertullian's hervor, worin es heißt: „Ihr liebt die Schauspiele; nun denn, erwartet das große Schauspiel, das letzte und ewige Gericht der ganzen Welt." Gleichwohl gibt es in der ältesten christlichen Kunst (s. Organ f. christliche Kunst, 1870, Nr. 1) keine Darstellungen des jüngsten Gerichts; vielmehr scheint die antike Kunst, deren die Christen sich anfänglich bedienten, ihnen in ihren besseren Zeiten die Darstellung des heidnischen Tartarus oder der elysäischen Gefilde an die Hand gegeben zu haben. Auch später, nachdem die christliche Kunst aus der Umklammerung antiker Traditionen sich befreit und auf eigne Füße gestellt hatte, scheint die Darstellung des Weltgerichts vorerst noch unversucht geblieben zu sein. Erst in der romanischen Zeit begannen Plastik und Malerei auch die Darstellung des jüngsten Gerichts zu verkörpern, und zwar theils in der speciellen kirchlichen Auffassung der „vier letzten Dinge," als Tod, Gericht, Himmel und Hölle, theils in der mehr allgemeinen Auffassung des Seligkeit oder Verdammniß bringenden Ereignisses. Immer bildet Christus als Weltrichter den Mittelpunkt des Vorganges, sowohl auf den mittelalterlichen Darstellungen, wie in denen der neuern und neuesten Zeit. Wir finden dieses Moment als Aeußerung des christlichen Glaubens ebensowohl auf Orcagna's großem Werke im Camposanto zu Pisa, wie auf dem Danziger jüngsten Gericht des H. Memling, auf Michel Angelo's Darstellung in der sixtinischen Kapelle, wie auf Cornelius' Weltgericht in der Ludwigskirche zu München.

Die Darstellung des Weltrichters mit Hinzuziehung des Gedankens der vier letzten Dinge nahm im Mittelalter nach und nach eine bestimmte Form an. Es bildete sich ein Typus, welchen wir überall wiederfinden, ein unwandelbarer Kern, um den sich der Gedanke, je nach der Phantasie des Künstlers oder aus Gründen des Raumes und der Zweckmäßigkeit, in einer Mehrheit oder Minderheit der Figuren und Gruppen ausgestaltete. Ein kleines Rundbild, den anmuthvollen Rosenkranzbildern zu Weilheim unter Teck entnommen, sowie das Relief von Tilmann Riemenschneider im Bogenschluß des Westportals der Marienkirche zu Würzburg dürften unter den deutschen Beispielen als passende Belege sich erweisen für die einfachere Darstellung mit wenigen Figuren, während das obengenannte Danziger Bild als hochbedeutende Lösung der Aufgabe in vollendetster Durchführung des Gedankens mit dem Aufwand reichster Mittel in der Komposition sich darstellt.

Folgende Faktoren lassen sich für die eine wie für die andere der beiden mittelalterlichen Darstellungsweisen als Erforderniße bezeichnen: Der weltrichtende Christus thront in himmlischer Glorie auf dem Regenbogen, dem Symbol des Bundes Gottes mit der Menschheit. Die Erdkugel bildet den Schemel seiner Füße; Schwert, Scepter, Lilienstengel symbolisiren seine richtende und begnadigende Gewalt. Zu seinen Füßen rechts und links knieen auf Wolken Maria und Johannes Baptista, als vornehmste Fürbitter zu Gunsten der gefallenen, sündigen Menschheit. Schwebende Engel, die Boten Gottes, rufen mit Posaunen die Verstorbenen aus den Gräbern, deren Schauplatz, der Begräbnißort im Thale Josaphat ist. Dieser knapperen Fassung gegenüber steht die reichere Weise der Darstellung. Wir sehen Engel und Heilige die Leidenswerkzeuge tragen, die Apostel treten als Mitrichter auf, himmlische und höllische Heerschaaren erscheinen mit Schwert und Waage.

Die untere Mitte wird von der Figur eines Erzengels eingenommen. Zur Rechten befindet sich, gewöhnlich als stylisirtes Kirchenportal dargestellt, der Eingang des Paradieses, an dessen Pforte St. Petrus mit den Schlüsseln, als Symbolen der Binde- und Lösegewalt, Wache hält. Schaaren von Seligen ziehen in die Paradiesespforte ein. Auf der Linken gähnt der grausige Höllenrachen, dem die bösen Geister entsteigen, um die Verdammten quälend zu verfolgen und sie in den Feuerpfuhl hinabzuzerren. Auf dem Begräbniß im Thal Josaphat kommen aus den Gräbern die Todten hervor, bald als Gerippe, bald mit spärlichem Fleisch umkleidet, bald in blühender Lebensfülle.

Diese reichere Darstellungsweise zeichnet nun auch das Wimpfener Bild aus. Schon die Dimensionen des Werkes sind überraschend. Das Gemälde nimmt fast die ganze Transeptwand ein und steigt von der Predella eines Altars, dessen kolossalen Hintergrund es bildete, bis zum Schluß des Scheidbogens 33 Fuß hoch hinan. In der Folge wurde der Altar beseitigt, an seiner Stelle eine Emporbühne errichtet, zu dem Ende die Bildfläche mit starken Tragbalken durchlöchert und das Ganze mit Kalktünche zugestrichen. So fiel das Werk der völligen Vergessenheit anheim.

Einige farbige Stellen längs der Emporbühne, von denen die Kalktünche theils abgefallen, theils durch andächtige Köpfe und Schultern abgerieben war, erregten zuerst die Aufmerksamkeit des Hrn. Noack. Bei näherer Untersuchung zeigten sich zunächst Spuren einer Christusfigur und zu beiden Seiten derselben Andeutungen von Posaunen. Der Gedanke an das Vorhandensein einer Darstellung des Weltgerichts war dadurch nahe gelegt und ermunterte zu weiterer Forschung. Bald traten zu Seiten des Erlösers die heilige Jungfrau und Johann der Täufer in die Erscheinung, und indem der glückliche Finder mit größter Unverdrossenheit und Umsicht in seinem schwierigen Unternehmen fortfuhr, gelang es ihm, das ganze Werk bis auf etliche mehr oder minder zerstörte Stellen wieder an's Licht zu ziehen. Schon während des Aufdeckens und Entzifferns zeigten die Bewohner Wimpfens das lebhafteste Interesse für den Gegenstand. Als aber die grobe Kalkhülle völlig gewichen war, da drängte sich den einheimischen Beschauern wie den Künstlern und Kunstfreunden, welche, wie u. a. die Mitglieder der Kunstgenossenschaft und des historischen Vereins zu Darmstadt, zahlreich nach Wimpfen kamen, mit Macht die Ueberzeugung auf, daß es sich hier um die kostbaren Ueberreste einer hochbedeutenden Leistung der Monumentalmalerei aus den blüthenreichen ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts handle. Die evangelische Gemeinde der Stadt Wimpfen aber sah es als eine Ehrensache an, das Gemälde durch eine entsprechende Erneuerung aus dem trümmerhaften Zustande zu retten, in welchen es theils durch die kunstfeindliche Tünche, theils durch den rücksichtslosen Anbau der Empore gerathen war.

Es dürfte von Interesse sein zu vernehmen, von welchen Grundsätzen Hr. Noack, dem die Aufgabe anvertraut wurde, bei deren Lösung ausging. Von dem Künstler selbst vernahmen wir, welch eine mühselige aber auch spannende Arbeit es gewesen sei, Schmutz und Kalkdecke nach und nach zu beseitigen, unter beständiger Sorge, keinen wichtigen Theil des Bildes zu verletzen oder gar zu zerstören. Um das Gefundene, das oft nur in sehr schwachen Zügen und vielfach unterbrochenen Linien und Formen erkennbar war, zu fixiren, zeichnete die restaurirende Hand diejenigen Umrisse mit Kohle nach, über deren Richtigkeit kein Zweifel mehr stattfand. Auf diese Weise ward die Anfertigung einer Facsimile-Pause behufs Herstellung eines farbigen Kartons ermöglicht als Grundlage der koloristischen Erneuerung. Einzelne leere Stellen blieben übrig. Eine in die Wand eingetriebene Emporenstütze hatte den Unterarm und die Hand des Apostels Petrus gänzlich zerstört und nur die Richtung einiger Reste des Schlüsselbartes verstatteten einen ungefähren Rückschluß auf das Handmotiv. Ferner war durch die Anlehnung der letzten Bankreihe der Empore und durch die Benützung dieser Sitzplätze ein langer, vernichtender Streifen mitten durch die Gruppe der Seligen gezogen. Von der Gruppe der Verdammten, vom Höllenrachen und den Dienern Lucifers war das Meiste durch ähnliche Ursachen in einem Grade verloren gegangen, daß hier die ursprüngliche Verputzfläche blos lag. Auch die Gruppe der im Josaphatthale aus den Gräbern sich erhebenden Verstorbenen hatte bedeutend gelitten. Die Schwierigkeiten, welche aus dem mangelhaften Zustand solcher Hauptstellen sich ergaben, waren somit nicht gering. Aber der



Künstler wußte alle Hindernisse glücklich zu beseitigen, ohne sich in der Hauptsache irgendwie von subjektiver Willkür leiten zu lassen. Er ging vielmehr bei der Ergänzung der beschädigten Stellen mit einer Gewissenhaftigkeit zu Werke, die besonders deshalb alles Lob verdient, weil sie von ächt künstlerischem und kunstwissenschaftlichem Streben Zeugniß gibt.

Um die annähernd richtigen Motive für die auf dem Wandgemälde verloren gegangenen Stellen zu gewinnen, zog Hr. Noack aus in's benachbarte Schwabenland und Frankenland, von woher gerade die spätmittelalterliche Kunst der alten Reichstadt Wimpfen (in der Architektur ist dieses Moment unverkennbar) so manchen Impuls empfangen hatte. Die Mühe des Suchens belohnte sich auf diesem Streifzug über Erwarten. Namentlich lieferte Schwaben eine reiche Ausbeute und in erster Linie die Städte Nördlingen, Weilheim unter Teck und Ulm, deren Kirchen höchst beachtenswerthe Darstellungen des Weltgerichts besitzen, wenn sie auch in der Großartigkeit der figürlichen Motive, wie im Wurf der Gewänder nicht auf gleicher Linie mit dem Wimpfener Bilde stehen. Mit letzterem zeigt die Ulmer Darstellung die größte Verwandtschaft, nur mit dem Unterschiede, daß zu Ulm die Seligen durch Glorienlicht der Paradiesespforte zuschreiten, während zu Wimpfen die begnadigte Schaar unter dem Schutze Maria's, die ihren Mantel über sie ausbreitet, dahinwallt. Die Umrisse des Höllenpfuhls fanden sich auf sämmtlichen Darstellungen in ziemlicher Uebereinstimmung vor, und da auf dem Wimpfener Bilde noch Borsten und Zähne des grausigen Schlundes zu erkennen waren, so minderten sich gerade an dieser Stelle die Schwierigkeiten der Ergänzung um ein Beträchtliches.

Unter der Benützung dieser wichtigeren, sowie anderer untergeordneten Handhaben im schwäbisch-fränkischen Denkmälervorrath, insbesondere auch unter Zugrundelegung der erforderlichen koloristischen Anhaltspunkte, ist das Wimpfener Weltgericht wieder zur Totalität erstanden, und, wir dürfen hinzufügen, es ist ein Ganzes geworden im Sinne seines Urhebers, des alten deutschen Meisters.

Obwohl wir hier vor einem Werke stehen, welches dem Ausgang des Mittelalters angehört, so bemerkt das kritische Auge doch keine Spur der an den Hervorbringungen dieser Spätzeit mitunter wahrnehmbaren Richtung des Aufgebens eines allgemeineren Ueberblickes zu Gunsten der Ueberschwenglichkeit einer Mehrheit von Einzelheiten. Im Gegentheil, rationeller Ueberblick des Ganzen, Korrektheit und klarer Vortrag sind entschieden vorherrschend. Dabei aber ist das Ganze von tiefinniger Frömmigkeit erfüllt. Mit bewunderungswürdiger Bildungskraft hat der Meister ein Werk geschaffen, das am Ausgange einer großen Zeit noch einmal deren Phantasiethätigkeit in einer Weise Ausdruck gibt, die in ihrer gewaltigen Wirkung unwillkürlich an die Großartigkeit der Apokalypse Dürer's gemahnt. Die Anordnung zeigt den höchsten Stil. In dem thronenden Weltrichter, dessen Haupt voll Hoheit und Würde, ist der gewöhnliche Typus ungemein großartig aufgefaßt, und im Ausdruck gewahren wir, dem Moment gemäß, eine ergreifende Lebendigkeit. Arme, Brust und Füße sind unbekleidet. Vom Rücken wallt in schönem Flusse der Mantel herab und in gleich vortrefflichem Wurfe umschließt das Gewand die Lenden. In den Zügen der Madonna zur Rechten des Richters ist der Ausdruck der Demuth und Theilnahme voll Empfindung und auch in dem Antlitze des Täufers spricht sich das mit Ehrfurcht gepaarte Mitleid für die zu richtenden Schaaren deutlich aus.

Diese drei Hauptgestalten, unter denen sich der Erlöser ähnlich wie auf altchristlichen Mosaiken durch gesteigerte Körpergröße auszeichnet, bilden mit den posaunentragenden Engeln eine Gruppe für sich, die nach unten durch eine schwebende Engelglorie mit Blumengewinden abschließt. Darauf folgt die Gruppe der Himmelsboten und Heiligen mit den Leidenswerkzeugen, mithin in anderer Anordnung als auf verwandten Darstellungen. Der Regel nach erscheint nämlich die heilige Schaar in der unmittelbaren Umgebung des Weltrichters. Hier sind diese Figuren unter das Mittel des Gemäldes herabgerückt; sie schweben in höchst geistreicher Anordnung, die Stirnen mit Siegeskränzen geschmückt, über der Gruppe der Seligen und stehen in ausdrucksvollem Gegensatz zu den ihnen gegenüber die Luft durchkreuzenden höllischen Mächten und den Verdammten. In dieser Gegenüberstellung kommt der Reichthum der Erfindungskraft des Künstlers in vollem Maße in der Mannigfaltigkeit und Wahrheit der Motive zur Geltung. Der Apostel Petrus, welcher die

der ewigen Belohnung Theilhaftigen im rechten Vordergrund empfängt, schließt sich in Ausdruck, Gestalt und Gewandung den drei Hauptfiguren im Bogenschlusse des Gemäldes würdig an. Alles Interesse nimmt aber das schon erwähnte anmuthvolle Motiv der hier nochmals erscheinenden Madonna in Anspruch, welche mit dem Ausdrucke mütterlicher Zärtlichkeit ihren weiten Schleier über die in's Paradies wallenden Begnadigten ausbreitet.

Auf der Seite der Verdammten ist die Erscheinung der auf dem siebenköpfigen Ungeheuer reitenden Babylonierin für das Wimpfener Gemälde charakteristisch, denn sie findet sich auf keiner der übrigen genannten schwäbisch-fränkischen Darstellungen. Die übrigen Motive des Höllenpfuhls, sowie die Auferstehung der Todten auf dem Friedhofe im Thale Josaphat, ergänzte der moderne Künstler soweit nöthig nach den Vorbildern zu Ulm, Weilheim und Nördlingen allenthalben mit der größten Gewissenhaftigkeit und möglichsten Objektivität. Nur die isolirte Papstgestalt im Höllenrachen schaut etwas befremdlich aus dieser Umrahmung hervor. Nicht als ob der Oberpriester gegen den ihm zugedachten Ort gefeit wäre. Nichts von Dem. Grade das Mittelalter kannte in Bezug auf Himmelslohn und Höllenstrafe am wenigsten einen Unterschied der Stände und liebte es sogar, die Gleichheit Aller vor dem Weltrichter auf das Schärfste zu betonen. So läßt Dante seinen Bonifaz VIII. weidlich in der Hölle braten und die Phantasie Dürer's zeigt uns, daß am jüngsten Tage auch der Kaiser nicht sicher ist vor ewiger Verdammniß. Was am Wimpfener Bilde an der vereinzelt auftretenden Papstgestalt zumeist befremdet, das ist die Stilisirung der Mitra, die nicht die mittelalterliche Bildung, sondern, auffällig genug, die überschwengliche eigenthümliche Ausbauchung nach oben hat, eine Form die erst seit dem 17. Jahrhundert in Aufnahme kam. Auch das Kostüm hat seine unabänderlichen historischen Gesetze, die man nicht ungeahndet hintansetzen darf. Ob die Phantasie hier dem Künstler trotz seiner Objektivität einen anachronistischen Streich gespielt hat, ähnlich wie bei seiner Erneuerung des großen Apostels im Langhause vom Jahre 1516, eine Gestalt, die unter der restaurirenden Hand förmlich zu einem Lutherporträt wurde, wollen wir um so lieber dahingestellt sein lassen, als es hier auf eine oder die andere harmlose Konzession an sonst in vorreformatorischen Dingen befangene Gemüther nicht ankommt.

Dies sei gesagt, ohne die eminenten Verdienste des ebenso kunstverständigen wie technisch geschickten Restaurators irgendwie zu beeinträchtigen. Herr Noack hat bewiesen, daß er auf Grund ernster Studien der Malerei des Mittelalters den Beruf vollauf besitzt, dergleichen Arbeiten, die durch die Unbill der Zeit gelitten, wieder das rechte, dem Geiste ihrer Entstehungszeit entsprechende Leben einzuflößen.

Wer der Meister des Wimpfener jüngsten Gerichts ist? Wir wissen es nicht. Soviel aber wagen wir zu behaupten, daß die Kunstgeschichte in der Behandlung der schwäbischen Malerschulen, die allem Forschungseifer zum Trotze noch immer manche historisch unangebaute Strecken aufzuweisen haben, an der Wimpfener Schöpfung nicht gleichgültig vorübergehen darf, daß es vielmehr ihre Aufgabe sein wird, dem unbekannten Künstler eine Stelle unter den hervorragendsten Meistern der Epoche Dürer's einzuräumen. Zu dieser Würdigung des hochbedeutenden Werkes beizutragen, ist der Zweck dieser Zeilen, die wir nicht schließen können, ohne der evangelischen Kirchengemeinde zu Wimpfen am Berg den Dank dafür auszusprechen, daß sie es verstanden hat, frei von engherzigem Vorurtheil, der vaterländischen Kunst gerecht zu werden und die Versündigung, welche frühere Zeiten an einem ausgezeichneten Denkmale altdeutscher Malerei begangen haben, nach Kräften wieder gut zu machen. Die braven Wimpfener Bürger haben hier eine That vollbracht, welche zeigt, daß der Geist nationaler Kunst, der über den Trümmern ihres Hohenstaufenpalastes und über dem Kleinod frühgothischer Kunst, der Stiftskirche im Thale schwebt, nicht erloschen ist und nur der Anregung bedurfte, um in würdigem, pietätvollem Ausdruck sich zu offenbaren.

G. Schaefer.



Die Versteigerung von Er. Engert's Nachlaß.

Mit einer Radirung.

Wien, 7. Juni 1871.

Gleichzeitig mit andern erfreulichen Symptomen einer frischen Lebensthätigkeit zeugt namentlich der merkwürdige Aufschwung des Wiener Kunsthandels für die wachsende Bedeutung, welche die bildende Kunst in den höheren Schichten unsrer Gesellschaft wiedergewinnt. Der alte Ruhm der Kaiserstadt an der Donau, ein Sitz feinster Kunstbildung, erlesener Privatgalerien und ein Mittelpunkt regen Kunstverkehrs zu sein, wird im Bewußtsein der Besitzenden von Neuem lebendig; und wenn es auch nicht mehr die altaristokratischen Familien, sondern wesentlich andere Schichten der Bevölkerung sind, welche dieser Bewegung die mächtigsten Impulse geben: der großstädtische Zuschnitt und die reichen Mittel sind dieselben geblieben. Wer sich in den letzten Jahren am Ring einen Palast gebaut, der will jetzt die Wände desselben auch mit Fresken oder Oelgemälden zieren; und da jene nur selten gut und niemals rasch zu haben sind, bietet die leichtbewegliche Kabinetsmalerei den erwünschten Ersatz. Hr. Baron v. S. hat sich unlängst einen kostbaren Achenbach oder Knaus gekauft; Hr. Baron v. T. darf dahinter nicht zurückbleiben. So entwickelt sich ein kunstsinniger Wetteifer der unzweideutigsten Art, welchem wir es u. A. zu danken haben, daß bei der neulichen Auktion der weiland Kotzian'schen Sammlung durch Hrn. Käser die Landschaften des verstorbenen Carl Markó bis über 4000 fl. das Stück verkauft worden sind: ein Resultat, wie es bisher mit Kabinetsbildern unsrer einheimischen Meister nur bei einem Waldmüller oder Pettenkofen erzielt wurde.

Bilder alter Meister, Antiquitäten und Kuriositäten stehen bisher verhältnißmäßig noch nicht in diesem hohen Werthe. Doch machen wir auch in der Wiedererwärmung des Publikums für die Kunst der Vergangenheit unverkennbare Fortschritte. Daß dabei die Kritik häufig ungefragt bleibt und daher mannigfache Prellereien und Uebertreibungen mit unterlaufen, ist nicht zu verwundern. Besonders wenn man die Dimensionen veranschlagt, in welchen das Kunstgeschäft hier jetzt betrieben wird. Sollen doch im Laufe dieses Winters für etwa eine Million Gulden Kunstwerke in Wien unter den Hammer gekommen sein!

Das letzte derartige, mit lebhafter Spannung erwartete Ereigniß der Saison, die Versteigerung des Nachlasses unseres verstorbenen Galerie-Direktors Engert, spielt sich im Laufe dieser Woche ab, und der Beginn läßt auf einen glänzenden Verlauf schließen. Am Montag kamen die Bilder, an den beiden folgenden Tagen die Antiquitäten, Webereien und Möbel zum Aufschlag. Es war vorauszusetzen, daß namentlich die ersteren das Interesse der Wiener Kunstfreunde in ungewöhnlich hohem Grade rege machen würden. Denn der Verstorbene hatte, das wußte man, unter dem bunten Vielerlei seines Kunstbesitzes die Bilder als seine Lieblinge gehegt, vor Allem einige kleine holländische Landschaften und Genrebilder und ein Porträtbildchen venetianischer Herkunft, das diesem Bericht in Radirung beigefügt ist*). Um letzteres wurde bei der Auktion am

*) Wir verdanken die Platte der Gefälligkeit der HH. Miethke und Wawra, für deren trefflich gearbeiteten und mit seltener Opulenz ausgestatteten Auktionskatalog sie W. Unger nach dem Original radirte.





heißesten gekämpft und schließlich das etwa 6 Zoll breite und 7 Zoll hohe Brettchen für die enorme Summe von 7931 fl. (wozu noch der fünfprocentige Zuschlag kommt) dem bis jetzt unbekannten Sieger zugeschlagen. Das Bildchen gehört zu den edelsten Denkmälern venetianischer Kunst und trägt mit vollem Rechte Tizian's Namen. In seiner feinen, zart verschmolzenen Malerei, welche von manchen Zeitgenossen des Meisters bekanntlich höher geschätzt wurde als dessen spätere breitere Weise, schließt es sich den berühmtesten Werken aus Tizian's früherer Zeit, dem „Cristo della moneta“ der Dresdener Galerie und der von Engert so vortrefflich restaurirten „Madonna mit den Erdbeeren“ im k. k. Belvedere an. Der Fleischton ist hell goldig, die Modellirung mit wenig aufgesetztem Kirschroth und einem durchsichtigen Braun in den Schatten ungemein fleißig ausgeführt. Das feurig rothe Barett auf den kastanienbraunen Haaren, das lichtviolette Wamms, unter welchem das feine Hemd hervorschaut, stimmen mit dem lichten Goldton des Antlitzes zu einem wundervollen Akkorde zusammen. In der Zeichnung liegt noch etwas Gebundenes, nahezu Strenges, und über dem Ausdruck des leicht nach links hin gewendeten Kopfes ist jener sinnige Ernst ausgebreitet, welcher den Bildnissen der Frührenaissance ihren eigenthümlichen Zauber verleiht. Man könnte versucht sein, an einen früheren Meister zu denken. Aber weder Giovanni Bellini noch Giorgione, die dann allein in Betracht kommen dürften, haben diese goldige Klarheit und dabei dieses Feuer des Kolorits erreicht. Es ist die Morgensonne Tizian's, die uns hier entgegenleuchtet. — Auf der Rückseite des Brettchens liest man außer der alten Inventarnummer 71 und einigen mir zweifelhaft gebliebenen Worten in deutscher Sprache die Jahreszahl 1516. Nicht viel früher mag das Porträt gemalt sein. Außerdem trägt die Rückseite ein aus neuerer Zeit stammendes Siegel mit adligem Allianzwappen. Engert besaß das Bild nicht sehr lange und soll es in Wien aus irgend einem Versteck hervorgezogen haben. Er hat damit eine der feinsten Blüthen venetianischer Malerei der Welt erhalten.

Die neue Direktion der Belvedere-Galerie nahm mit glücklichem Griff die Gelegenheit wahr, aus dem Nachlaß des Vorgängers zwei für sie ganz besonders werthvolle Stücke der Sammlung einzuverleiben: nämlich einen vortrefflichen kleinen Brouwer, der diesen bisher in der kaiserlichen Sammlung seltsamer Weise gar nicht vertretenen Meister würdig repräsentirt (Nr. 15), und ein Bild von J. van Rossum, das als Unicum bezeichnet werden darf und für welches daher auch der Preis von 1820 fl. nicht zu theuer war. Ein Meister J. van Rossum wird allerdings als untergeordneter holländischer Porträtmaler aus der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts kurz erwähnt, aber meines Wissens nirgends ein bestimmtes Bild von ihm angeführt. Unsere Darstellung (auf Leinwand, 15″ h. und 12″ br.) zeigt uns einen vornehmen Herrn in dunkler Kleidung, der mit seinem Hunde zur Seite in einem Parke lustwandelt. An dem Baumstamm rechts befindet sich die Inschrift:

1665
J. v. Rossum f.

Das Bild ist in breiten Flächen angelegt, dabei von fleißiger Ausführung, und erinnert mit seinem eigenthümlich kühlen, vornehmen Tone an die späteren Werke des G. Metsu. Jedenfalls darf es den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, das Andenken eines bis dahin so gut wie verschollenen tüchtigen holländischen Genre- und Porträtsmalers in der Kunstgeschichte dokumentarisch festgestellt zu haben.

Von den übrigen Werken derselben Schule seien kurz erwähnt: zwei treffliche van Goyen (Nr. 33 und 34), von denen der größere (Kanal bei Dortrecht) 750 Fl. trug; ferner ein köstlicher kleiner A. van der Neer, holländischer Hafen bei Mondbeleuchtung, links Kühe, rechts eine Hütte mit rauchendem Schornstein (Nr. 59), von Herrn Posonyi für 1315 Fl. erstanden; eine Küchenscene von Adr. Ostade (1100 Fl.); der schöne, voll bezeichnete Egbert van der Poel (Delft nach der so häufig dargestellten Explosion von 1654), um 800 Fl. verkauft; mehrere kleine, dem D. Teniers zugeschriebene Bildchen, von denen das schönste (Bauer mit hoher Filzmütze, ein Spitzglas in den Händen) 805 Fl. einbrachte; endlich der durch vortreffliche Erhaltung und den feinsten Silberton ausgezeichnete „Willem van de Velde“ (Nr. 88), der mit 600 Fl. zugeschlagen wurde. Das interessante Porträt einer ältlichen Holländerin in schwarzem Seidenkleid, breitem Kragen und

weißer Haube (Nr. 37, von C. Hampeln in Schwarzkunst gestochen), welches Hr. Plach um 900 Fl. erwarb, führt den Namen Franz Hals jedenfalls mit Unrecht. Denn ganz abgesehen von dem eigenthümlichen Monogramm, das aus einem mit einem Stern verschlungenen J gebildet ist, trägt es die Jahreszahl 1635. Um jene Zeit hatte jedoch Franz Hals bereits den Gipfel seiner Kunst erstiegen und eine Breite und Freiheit der Pinselführung erreicht, von der die strenge, sorgsame und etwas trockene Malerei dieses Bildes wesentlich verschieden ist.

C. v. Lützow.

(Schluß folgt.)



Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Hans Gasser.

Biographische Skizze von R. v. Eitelberger.

Mit Abbildungen.

Am 24. April 1868 starb in Pest, fern von der Heimath, fern von dem Orte, an dem er am längsten wirkte, der Bildhauer Hans Gasser, ein Künstler, der, wenn er auch nicht alle Hoffnungen erfüllt hat, die bei seinem ersten Auftreten rege wurden, in der Kunstgeschichte Wiens doch eine so hervorragende Stellung einnimmt, daß es nöthig ist, ausführlicher und eingehender sein Leben und Wirken zu betrachten.

Hans Gasser wurde geboren am 2. Oktober 1817 zu Eisentratten bei Gmünd, an der Salzburger Reichsstraße, am Eingange des Maltathales in Kärnthen. Sein Vater, Jakob, war Tischler und zugleich Holzschnitzer. Er hatte noch fünf ältere Brüder: Sebastian, Jakob, Joseph, Max und Franz. Ueber seine Jugendzeit erhalten wir durch seinen Freund Wagner in Gmünd reichlichen Aufschluß. „Noch steht, so berichtet Wagner im Feuilleton der Klagenfurter Zeitung vom 27. Januar 1871, das Häuschen, wo Gasser zur Welt kam,

im Dörfchen, einfach aus Holz gezimmert, schlicht und anspruchslos, wie dessen Bewohner es waren, und wird derzeit von einem Neffen des Künstlers bewohnt. Hans Gasser besuchte als Knabe die Schule in Gmünd; nach derselben mußte er sich zum Viehhalten und in der Werkstätte seines Vaters verwenden lassen." Da überkam ihn die Lust zum Schnitzen; und er schnitzte aus Buchsbaum oder anderem Holze Heiligenbilder oder Weihnachtskrippen-figuren. Der Stadtpfarrer Lorenz Wölbitsch erkannte zuerst das Talent des Knaben. Als siebzehnjähriger Junge schnitzte Hans Gasser seinem Protektor in einen Federkiel eine Kreuz-abnahme Christi und eine Statuette aus Buchsholz, den Bauer Tasch aus Nöring (Bezirk Gmünd), die Hans Gasser dem dort begüterten Grafen Lodron dedicirte. Aus derselben Zeit existiren noch manche Holzschnitzwerke; man kann einige Arbeiten im Gasserhause in Eisentratten und beim Gastwirth Michael Lackner in Gmünd, einem Freunde Hans Gasser's, mit dem er in ununterbrochenem Briefwechsel stand, sehen. Auch das Wirthszeichen zum goldenen Rössel in Gmünd und die Brunnenköpfe am Platze daselbst sind Arbeiten aus der Jugendzeit Gasser's.

Graf Lodron that das Seinige, um dem Künstler die Reise nach Wien möglich zu machen. Der junge Bildschnitzer empfahl sich nicht allein durch seine Werke, sondern auch durch seine Persönlichkeit. In seiner ganzen äußeren Erscheinung lag ein Zug von Poesie, der insbesondere in jüngeren Jahren, wo er sich unbefangen gab, und wo die naive und zugleich poetische Art sich auszudrücken den reichen geistigen Fonds ahnen ließ, ihm viele Freunde gewann. Und auch in späteren Jahren, in denen er manchmal, und häufig auch nicht ohne den Beigeschmack eines socialen Cynismus, seine äußere Erscheinung zur Geltung brachte, hatte Gasser's Gestalt den Reiz der Originalität und körperlicher Schönheit nicht verloren. Er war hochgewachsen und schlank, wie die meisten Kärnthner, hatte ein dunkles Auge, reiches, herabwallendes, schwarzes Haupthaar, zu dem sich später ein dunkler Vollbart gesellte, den er in eigenthümlicher Weise pflegte und trug. Als er von München zurück-kehrte, kleidete er sich mit dem spitzen Hute der Gebirgsbewohner aus dem Ammergau, eine Kleidung, die nie, bei keiner Veranlassung abgelegt zu haben, sein Stolz war. Wer Gasser einmal gesehen hatte, der konnte sein Bild nicht so leicht vergessen, und so kam es, daß, wo er lebte, in München, in Pest und in Wien, er zu den populärsten Künstlererscheinungen ge-hörte, und daß er auch schon im Jahre 1838 in Klagenfurt, bei einer sogenannten innerösterreichischen Ausstellung, welche Kaiser Franz und seine Gemahlin besuchten, die Aufmerksamkeit hoher Persönlichkeiten auf sich lenkte. Thomas Ritter von Moro, ein Glied der um Kärnthens Tuch-Industrie so hochverdienten Familie, führte Hans Gasser und seine Werke den Majestäten vor; es wurden ihm die Mittel, sich nach Wien zu be-geben. Im Frühjahre 1838 zog er nach der Kaiserstadt und fand bei seinem Bruder Franz, der dort als Porträtmaler bescheiden lebte, Unterkunft. Ein anderer Bruder Max lebte gleichfalls in Wien als Wirthspächter. „Die ruhigen Stunden, — so schrieb er am 18. April 1838 an seinen Freund Mich. Lackner, — wie zu Hause kann ich hier leider nicht haben, da sieht mir nichts gleich, daß ich ein solcher Modeesel werden muß, und die hier gebräuchlichen Komplimente schneiden muß, um mich zu Menschen zu gesellen, von denen ich etwas lernen kann. Trotzdem bin ich überall gut aufgenommen. An Menschen und Kunstwerken habe ich mich ordentlich satt gesehen; diese Menge in der Residenzstadt ist schauderhaft." Damals kam Gasser viel mit Friedr. Amerling zusammen. „Mein bester Freund ist der Amer-ling, das ist der große Künstler, mit dem ich ganz vertraut werde." Dort kopirte er Köpfe. Am 13. November 1838 trat Hans Gasser endlich in die Akademie der bildenden Künste, und zwar in jene Schule, welche Gsellhofer, ein ausgezeichneter Lehrer, leitete. Er blieb an der Akademie mehrere Jahre speziell in der Bildhauerschule, in der damals Klieber und

Kähsmann eine hervorragende Rolle spielten. Im Jahre 1839 erhielt er den sogenannten Gundel'schen Bildhauerpreis und im Jahre 1840 den Neuling'schen Modellpreis; in beiden Fällen erste Preise. Aber schon im Herbste 1838 starb sein Bruder Franz auf einer Reise nach München. Hans Gasser mußte von nun an für sich allein sorgen; er war in trüber Stimmung. Er lernte durch den Professor der Anatomie Dr. Berres, der Gasser's Arbeiten beim Grafen Lodron sah, den Fürsten Metternich kennen, dem er seine Studienköpfe zeigte. „Dieser versprach", so schrieb er an seinen Freund Lackner am 23. December d. J., „auch seine Unterstützung, damit ich's Zeichnen recht erlerne. Uebrigens vertrau' ich auf Gott! Halten ist bäuerisch, Versprechen herrisch!" Außerhalb der Akademie kam Gasser bald mit dem Künstlerkreise in Verbindung, der sich um den Direktor der Graveur-Akademie am Münzamte, J. D. Böhm, einen eminenten Kunstkenner und Kunstsammler, zusammenfand. Er zeichnete und modellirte dort mit den Söhnen Böhm's, von denen einer, Wolfgang, als Maler, der andere, Joseph, als Bildhauer jetzt eine geachtete Stellung in London einnehmen, mit Carl Radnitzky, der sich dem Medailleurfach widmete, und dem Maler Bucher, einem Vorarlberger, mit dem er gemeinsam wohnte. Wolfg. Böhm und Bucher radirten damals das Porträt des Künstlers. In diesem Kreise bildete Hans Gasser seine Kunstkenntniß und seinen Sammlergeist weiter aus. Damals schon zog es ihn mit besonderer Vorliebe zu den deutschen Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts, Martin Schön, Dürer, Holbein, hin. Für sie brachte Gasser von Hause aus ein scharfes Auge und eine schnelle Auffassungsgabe mit.

Für Gasser war aber Wien nicht der rechte Ort. Daß die Dinge in Sachen der Kunst nicht so gingen, wie sie gehen sollten, fühlte der damals schon bejahrte Hof- und Staatskanzler Fürst Metternich wohl. Als man ihm, als Protektor der Akademie, den üblichen Neujahrsgruß überbrachte, gab er die charakteristische Antwort: „Nun, so schieben wir den Karren ein Jahr weiter"; und allerdings, der Staatskarren, wie der akademische, waren damals tüchtig verfahren. Die meisten der Lehrer waren brave Leute, aber schlechte Musikanten. Insbesondere in der Plastik wurden die Regeln der akademischen Tradition zwar aufrecht erhalten, aber mehr schulmeisterhaft als künstlerisch geübt. Die geringe Bildung eines Theiles der Lehrer war stadtbekannt; als producirende Künstler waren wenige von ihnen den Schülern ein Vorbild, und was außerhalb der Akademie auf dem Gebiete der Plastik damals vorging, war ebenfalls nicht geeignet, die Seele eines jungen poetisch gestimmten Künstlers zu begeistern. Auch Vorgänge anderer Art an der Akademie verstimmten das leicht erregbare Temperament Gasser's. Der politische Stillstand der damaligen Zeit spiegelte sich in den plastischen Werken. Weniges hat sich aus dieser Zeit auf die nächste Generation gerettet, und das Wenige, was sich heutzutage noch erhalten hat, wie bedeutungslos ist es! Daß sich Gasser aus dieser Gesellschaft, der weder ein künstlerisches noch ein nationales Ideal vorschwebte, nach einer Veränderung seiner Lage sehnte, ist begreiflich. Wie heutigen Tages die Blicke vieler junger Wiener Bildhauer nach Dresden gerichtet sind, so damals nach München. König Ludwig versammelte um sich einen Kreis von hochbegabten Künstlern, deren Leistungen die ganze deutsche Kunstwelt in Bewegung setzten. Gasser, der fühlte, wie nothwendig es für einen jüngeren Künstler ist, inmitten produktionsfähiger Fachgenossen zu stehen, wußte es zu erreichen, daß ihm, der Aussicht hatte, als Pensionär nach Rom geschickt zu werden, gestattet wurde, nach dem deutschen München zu gehen. Wie bei allen Kärnthnern, so hatte auch bei Gasser die deutsch-nationale Gesinnung tiefe Wurzeln. Dem wälschen Wesen war er spinnefeind, die Antike wurde ihm in Wien nicht so lebendig, um eine mächtigere Anziehungskraft auf ihn auszuüben, als das deutsche Kunstleben in München. Er zog München Rom vor.

im Dörfchen, einfach aus Holz gezimmert, schlicht und anspruchslos, wie dessen Bewohner es waren, und wird derzeit von einem Neffen des Künstlers bewohnt. Hans Gasser besuchte als Knabe die Schule in Gmünd; nach derselben mußte er sich zum Viehhalten und in der Werkstätte seines Vaters verwenden lassen." Da überkam ihn die Lust zum Schnitzen; und er schnitzte aus Buchsbaum oder anderem Holze Heiligenbilder oder Weihnachtskrippen-figuren. Der Stadtpfarrer Lorenz Wölbitsch erkannte zuerst das Talent des Knaben. Als siebzehnjähriger Junge schnitzte Hans Gasser seinem Protektor in einen Federkiel eine Kreuz-abnahme Christi und eine Statuette aus Buchsholz, den Bauer Tasch aus Nöring (Bezirk Gmünd), die Hans Gasser dem dort begüterten Grafen Lodron dedicirte. Aus derselben Zeit existiren noch manche Holzschnitzwerke; man kann einige Arbeiten im Gasserhause in Eisentratten und beim Gastwirth Michael Lackner in Gmünd, einem Freunde Hans Gasser's, mit dem er in ununterbrochenem Briefwechsel stand, sehen. Auch das Wirthszeichen zum goldenen Rössel in Gmünd und die Brunnenköpfe am Platze daselbst sind Arbeiten aus der Jugendzeit Gasser's.

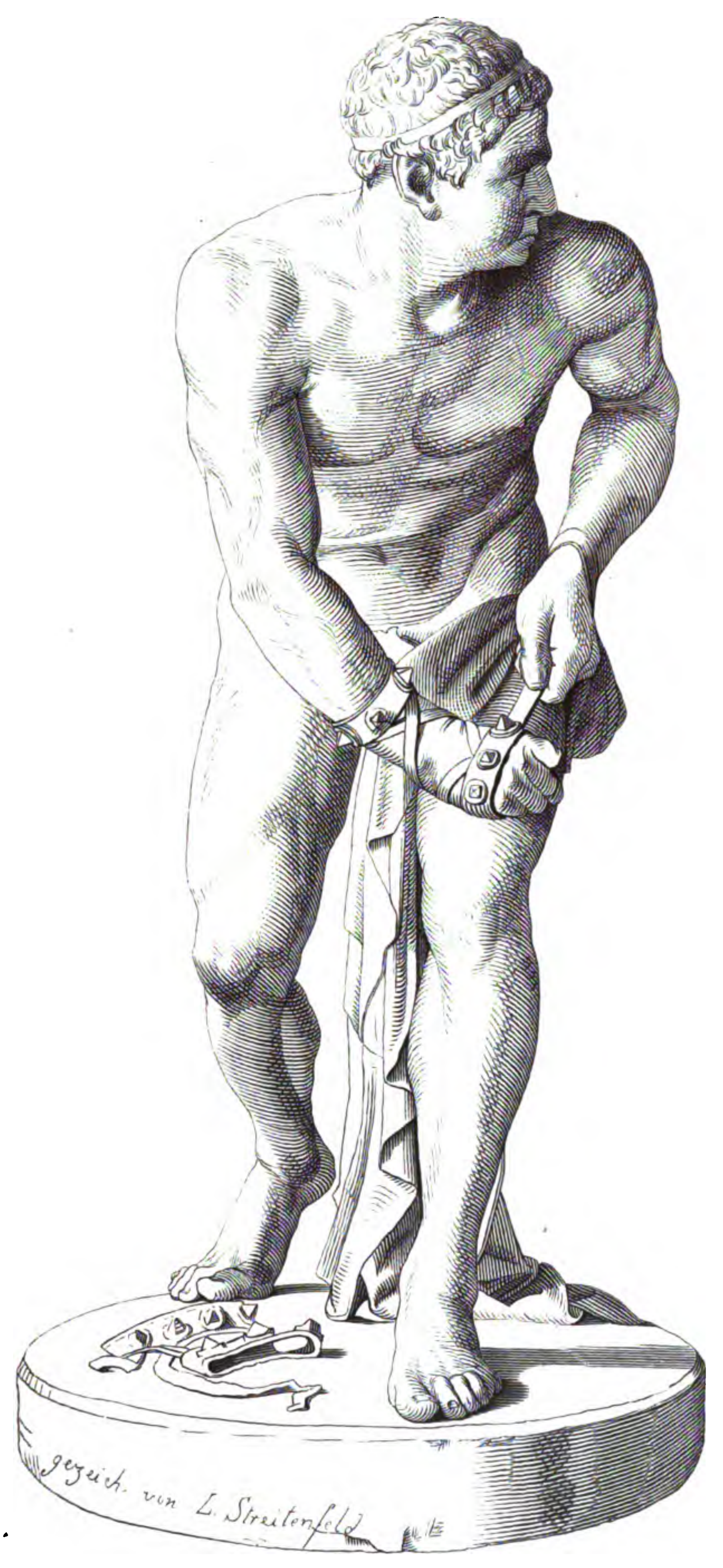
Graf Lodron that das Seinige, um dem Künstler die Reise nach Wien möglich zu machen. Der junge Bildschnitzer empfahl sich nicht allein durch seine Werke, sondern auch durch seine Persönlichkeit. In seiner ganzen äußeren Erscheinung lag ein Zug von Poesie, der insbesondere in jüngeren Jahren, wo er sich unbefangen gab, und wo die naive und zugleich poetische Art sich auszudrücken den reichen geistigen Fonds ahnen ließ, ihm viele Freunde gewann. Und auch in späteren Jahren, in denen er manchmal, und häufig auch nicht ohne den Beigeschmack eines socialen Cynismus, seine äußere Erscheinung zur Geltung brachte, hatte Gasser's Gestalt den Reiz der Originalität und körperlicher Schönheit nicht verloren. Er war hochgewachsen und schlank, wie die meisten Kärnthner, hatte ein dunkles Auge, reiches, herabwallendes, schwarzes Haupthaar, zu dem sich später ein dunkler Vollbart gesellte, den er in eigenthümlicher Weise pflegte und trug. Als er von München zurück-kehrte, kleidete er sich mit dem spitzen Hute der Gebirgsbewohner aus dem Ammergau, eine Kleidung, die nie, bei keiner Veranlassung abgelegt zu haben, sein Stolz war. Wer Gasser einmal gesehen hatte, der konnte sein Bild nicht so leicht vergessen, und so kam es, daß, wo er lebte, in München, in Pest und in Wien, er zu den populärsten Künstlererscheinungen ge-hörte, und daß er auch schon im Jahre 1838 in Klagenfurt, bei einer sogenannten inneröſterreichischen Ausstellung, welche Kaiser Franz und seine Gemahlin besuchten, die Aufmerksamkeit hoher Persönlichkeiten auf sich lenkte. Thomas Ritter von Moro, ein Glied der um Kärnthens Tuch-Industrie so hochverdienten Familie, führte Hans Gasser und seine Werke den Majestäten vor; es wurden ihm die Mittel, sich nach Wien zu be-geben. Im Frühjahre 1838 zog er nach der Kaiserstadt und fand bei seinem Bruder Franz, der dort als Porträtmaler bescheiden lebte, Unterkunft. Ein anderer Bruder Max lebte gleichfalls in Wien als Wirthspächter. „Die ruhigen Stunden, — so schrieb er am 18. April 1838 an seinen Freund Mich. Lackner, — wie zu Hause kann ich hier leider nicht haben, da sieht mir nichts gleich, daß ich ein solcher Modeesel werden muß, und die hier gebräuchlichen Komplimente schneiden muß, um mich zu Menschen zu gesellen, von denen ich etwas lernen kann. Trotzdem bin ich überall gut aufgenommen. An Menschen und Kunstwerken habe ich mich ordentlich satt gesehen; diese Menge in der Residenzstadt ist schauderhaft." Damals kam Gasser viel mit Friedr. Amerling zusammen. „Mein bester Freund ist der Amer-ling, das ist der große Künstler, mit dem ich ganz vertraut werde." Dort kopirte er Köpfe. Am 13. November 1838 trat Hans Gasser endlich in die Akademie der bildenden Künste, und zwar in jene Schule, welche Gsellhofer, ein ausgezeichneter Lehrer, leitete. Er blieb an der Akademie mehrere Jahre speziell in der Bildhauerschule, in der damals Klieber und

Kähsmann eine hervorragende Rolle spielten. Im Jahre 1839 erhielt er den sogenannten Gundel'schen Bildhauerpreis und im Jahre 1840 den Reuling'schen Modellpreis; in beiden Fällen erste Preise. Aber schon im Herbste 1838 starb sein Bruder Franz auf einer Reise nach München. Hans Gasser mußte von nun an für sich allein sorgen; er war in trüber Stimmung. Er lernte durch den Professor der Anatomie Dr. Berres, der Gasser's Arbeiten beim Grafen Lodron sah, den Fürsten Metternich kennen, dem er seine Studienköpfe zeigte. „Dieser versprach", so schrieb er an seinen Freund Lackner am 23. December d. J., „auch seine Unterstützung, damit ich's Zeichnen recht erlerne. Uebrigens vertrau' ich auf Gott! Halten ist bäuerisch, Versprechen herrisch!" Außerhalb der Akademie kam Gasser bald mit dem Künstlerkreise in Verbindung, der sich um den Direktor der Graveur-Akademie am Münzamte, J. D. Böhm, einen eminenten Kunstkenner und Kunstsammler, zusammenfand. Er zeichnete und modellirte dort mit den Söhnen Böhm's, von denen einer, Wolfgang, als Maler, der andere, Joseph, als Bildhauer jetzt eine geachtete Stellung in London einnehmen, mit Carl Radnitzky, der sich dem Medailleurfach widmete, und dem Maler Bucher, einem Vorarlberger, mit dem er gemeinsam wohnte. Wolfg. Böhm und Bucher radirten damals das Porträt des Künstlers. In diesem Kreise bildete Hans Gasser seine Kunstkenntniß und seinen Sammlergeist weiter aus. Damals schon zog es ihn mit besonderer Vorliebe zu den deutschen Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts, Martin Schön, Dürer, Holbein, hin. Für sie brachte Gasser von Hause aus ein scharfes Auge und eine schnelle Auffassungsgabe mit.

Für Gasser war aber Wien nicht der rechte Ort. Daß die Dinge in Sachen der Kunst nicht so gingen, wie sie gehen sollten, fühlte der damals schon bejahrte Hof- und Staatskanzler Fürst Metternich wohl. Als man ihm, als Protektor der Akademie, den üblichen Neujahrsgruß überbrachte, gab er die charakteristische Antwort: „Nun, so schieben wir den Karren ein Jahr weiter"; und allerdings, der Staatskarren, wie der akademische, waren damals tüchtig verfahren. Die meisten der Lehrer waren brave Leute, aber schlechte Musikanten. Insbesondere in der Plastik wurden die Regeln der akademischen Tradition zwar aufrecht erhalten, aber mehr schulmeisterhaft als künstlerisch geübt. Die geringe Bildung eines Theiles der Lehrer war stadtbekannt; als producirende Künstler waren wenige von ihnen den Schülern ein Vorbild, und was außerhalb der Akademie auf dem Gebiete der Plastik damals vorging, war ebenfalls nicht geeignet, die Seele eines jungen poetisch gestimmten Künstlers zu begeistern. Auch Vorgänge anderer Art an der Akademie verstimmten das leicht erregbare Temperament Gasser's. Der politische Stillstand der damaligen Zeit spiegelte sich in den plastischen Werken. Weniges hat sich aus dieser Zeit auf die nächste Generation gerettet, und das Wenige, was sich heutzutage noch erhalten hat, wie bedeutungslos ist es! Daß sich Gasser aus dieser Gesellschaft, der weder ein künstlerisches noch ein nationales Ideal vorschwebte, nach einer Veränderung seiner Lage sehnte, ist begreiflich. Wie heutigen Tages die Blicke vieler junger Wiener Bildhauer nach Dresden gerichtet sind, so damals nach München. König Ludwig versammelte um sich einen Kreis von hochbegabten Künstlern, deren Leistungen die ganze deutsche Kunstwelt in Bewegung setzten. Gasser, der fühlte, wie nothwendig es für einen jüngeren Künstler ist, inmitten produktionsfähiger Fachgenossen zu stehen, wußte es zu erreichen, daß ihm, der Aussicht hatte, als Pensionär nach Rom geschickt zu werden, gestattet wurde, nach dem deutschen München zu gehen. Wie bei allen Kärnthnern, so hatte auch bei Gasser die deutsch-nationale Gesinnung tiefe Wurzeln. Dem wälschen Wesen war er spinnefeind, die Antike wurde ihm in Wien nicht so lebendig, um eine mächtigere Anziehungskraft auf ihn auszuüben, als das deutsche Kunstleben in München. Er zog München Rom vor.

Im November 1840 reiste Gasser zum ersten Male nach München, blieb aber nur kurze Zeit daselbst. Erst im Jahre 1842 nahm er dort seinen dauernden Wohnsitz. Diese Zeit bildet eine Epoche voll Sonnenlicht in seinem Leben. Seine Persönlichkeit erwarb ihm auch dort rasch Freunde, sein Talent schnell Anerkennung. Er trat bald in nähere Beziehungen zu Wilhelm Kaulbach, Julius Schnorr von Carolsfeld und in ein intimeres Verhältniß zu Ludwig v. Thiersch, dem Sohne des bekannten Hellenisten, der mit Gasser 1845 einen Ausflug in die Kärnthnische Alpenwelt machte. Er zeichnete in München fleißig und in der Art der Münchener Schule; sein poetisch angelegtes Talent, der romantische Zug seiner Seele kam zur Entfaltung, insbesondere Kaulbach und Schnorr nahmen sich des urwüchsigen Sohnes der Kärnthner Alpen lebhaft an, der Umgang mit hochgebildeten Menschen und gesitteten Familien wirkte läuternd und anregend auf den Künstler. Der Aufenthalt in München blieb ihm in dankbarer Erinnerung. Noch auf seinem Sterbelager war ihm die Erinnerung an München, insbesondere an Kaulbach's und Schnorr's Haus lebendig; sie verklärten seine Stimmung in den letzten Tagen seines Lebens. Aus diesen Anregungen gingen eine Reihe von Skizzen und Entwürfen hervor, keine poetischer als die Gruppe von Schnorr's Töchtern und den Porträtstatuetten Kaulbach's und Schnorr's. Neben diesen Statuetten und Entwürfen, in denen sich seine künstlerische Seele behaglich erging, und die auch der Altmeister der Münchener Schule, Peter von Cornelius, anerkannte, arbeitete er tüchtig in der Schule. Die Frucht dieser seiner Arbeit ist die lebensgroße Figur eines Faustkämpfers, die wir diesem Aufsatze in Holzschnitt beigeben: ein Jüngling, der sich den Riemen zum Kampfe an der rechten Faust befestigt. Das Originalmodell dieser Figur, wohl die durchgebildetste Arbeit, welche Gasser hervorgebracht hat, befindet sich gegenwärtig im Museum der Gypsabgüsse der Akademie der bildenden Künste in Wien, welche das Werk aus des Künstlers Nachlaß erwarb. Schwanthaler stand Gasser, trotzdem er unter seiner Leitung an der Akademie arbeitete, ferner; er fürchtete von Schwanthaler mehr benützt, als reell gefördert zu werden.

Aus der Zeit des Münchener Aufenthaltes Hans Gasser's existiren noch eine Reihe von Briefen an seine Familie, die ein Freund Gasser's, Herr R. Waizner zu Gmünd in Kärnthen, zum Druck befördert hat. Die Briefe, die mir vorliegen, stammen aus den Jahren 1842 und 1843. Für die kärnthnische Volksschule legen diese Briefe kein günstiges Zeugniß ab; mit der Orthographie war der junge Künstler offenbar sehr im Gedränge. Desto mehr lernen wir das innere Geistesleben des Künstlers kennen. Es spricht sich darin eine starke Liebe zur Heimath, aber eine noch größere zur Kunst aus. „Ich muß Dir aufrichtig sagen", schreibt Hans Gasser am 20. November 1843 an seinen Freund, „oft ist mir das Leben in der Stadt zuwider, und wünsche lieber bei meinen armen Bauerfamilien zu sein, die viel mehr Lebenspoesie besitzen, als die abgelebten geschwätzigen Affengesellschaften, auf der anderen Seite aber lernte ich Leute kennen, denen ich zu sehr viel Dank verpflichtet bin und viel Achtung wegen ihrem gebildeten Verstand und Menschenfreundlichkeit verdienen, wo ich besonders in Professor Schnorr einen zweiten Vater erkennen möchte, von den ich oft Raths erhalte." Auch an seinen Vater schreibt er ein Jahr früher (20. Juli 1842), wie gerne er in der Heimath wäre, aber „ich fühle wieder, wie nothwendig es sei, Angefangenes fortzusetzen, so lange eine Gelegenheit geboten wird; diese ist gleichsam der Zeiger unseres Schicksals, und Menschen müssen ihm folgen." Von München aus macht der Künstler nochmals Ausflüge; mit besonderem Interesse erzählt er von der Reise nach Nürnberg. Diese Stadt, sowie Augsburg, Freising u. s. w. haben ihn in hohem Grade interessirt. Nürnberg gefiel ihm so, „daß er es gleich mit München vertauschen möchte." Sein Gemüth war noch stark religiös, specifisch katholisch gefärbt; es freut ihn offenbar sehr, daß sich alte Altäre, der große Rosenkranz, das ewige Licht in den protestantischen Kirchen Nürnbergs



Fechterstatue von Hans Gasser.

Das Originalmodell im Besitz der Wiener Akademie der bildenden Künste.

Zeichnung von L. Streitenfeld, Holzschnitt von Bader in Wien.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann.

erhalten haben. Ueberall zeichnet er. In der Kunstgeschichte hat er bis dahin wenig profitirt. Die frühromanischen Skulpturen zu St. Emmeran in Regensburg hält er „ganz im egyptischen Geschmack als aus einer Zeit, wo es noch kein Christenthum gegeben habe."

Zu München übte er sich auch in der Malerei, doch gab er dies auf, als er sich ernsthaft der Skulptur zuwendete. Er glaubte, darin rascher zum Ziele zu gelangen, wenn er in München so schöne Natur und schöne Menschen fände, als in seiner Heimath. Der Erfolg, den seine ersten künstlerisch-selbständigen Arbeiten in München hatten, ein Engel, ein Porträtmedaillon Fritz Kaulbach's und ein Kinderporträt aus der Familie des Prof. Arndts, ermuthigten ihn sehr. Mit Wien stand er in ununterbrochenem Verkehre; kleine Aufträge erhielt er durch Baron Hügel und den Grafen Harrach; auch beim Salzburger Kunstvereine fanden seine Arbeiten Anerkennung. Was ihn bewogen hat, München zu verlassen, ist nicht bekannt. Nach längerem Aufenthalte dort kehrte Hans Gasser nach Wien zurück, meines Bedünkens viel zu früh, und nicht zur günstigen Stunde.

In Wien nahm Gasser seine früheren Verbindungen wieder auf, knüpfte an den Kreis jüngerer Akademiker und J. D. Böhm's wieder an, und erwarb sich viele und zahlreiche Freunde; insbesondere waren es die Familien Rosthorn und Prof. Dr. Schuh, mit denen er in bleibende Verbindung trat.

Die Statuetten, die er aus München mitbrachte, interessirten nicht blos Kunstfreunde, sondern auch das ganze gebildete Wien. Insbesondere war es die Statuette der Sängerin Jenny Lind, die allgemein bewundert wurde. Gasser lernte die Künstlerin, welche in Wien damals ihren zweiten Triumph feierte, früher schon im Hause Kaulbach's kennen. Er modellirte damals ihre Büste in Lebensgröße; es war dies im Frühjahr 1847. Jenny Lind machte auf Gasser einen tiefen Eindruck. Damals entstand auch die Porträtbüste des Anatomen Prof. Dr. Berres. Die Erfolge in der öffentlichen Meinung führten den Künstler auch in das Haus des Baron Clemens Hügel, eines Diplomaten aus der Metternich'schen Schule, den er schon vor seiner Münchener Reise kennen lernte, der auch als Schriftsteller mit einigen nebulosen Broschüren dilettirte, und es liebte, Künstler und Gelehrte um sich zu versammeln. Aber es fehlten Hügel geistige und materielle Fonds, um das im Leben zu erreichen, was in diesem Salon angestrebt wurde. Hügel und die Kreise des damaligen Staatskanzlers waren ganz im Irrthum über die isolirte Stellung, in der sie sich befanden. Sie unterschätzten, wie ihre Wiener Epigonen in unseren Tagen, vollständig die Macht des Bürgerthums und der deutschen Civilisation. Entnationalisirte Condottieres einer im Untergange begriffenen Welt haben sie einzelne Künstler und Gelehrte wohl benützt, die besten aber in der Regel ignorirt. Diese standen mit den Metternich'schen Kreisen schon in voller Opposition.

In Wien fand Gasser eine ganz anders geartete Gesellschaft von Künstlern und Kunstfreunden vor, als in München; der Bildhauer speciell erhielt in Wien weder Förderung noch Anregung. Die statuarische Plastik erschöpfte sich in einigen wenigen Heiligenfiguren für Kirchen, unter denen die Figuren von Klieber und Bauer an der Façade der Johanniskirche in der Jägerzeile (erbaut zwischen 1842 — 1846) bei weitem die besten sind. Das officielle Oesterreich, am Ausgange der Regierung Kaiser Franz' I. ganz anders den Strömungen des deutschen Kulturlebens gegenüberstehend, als am Aufgangspunkt derselben, wo noch die Tradition der Zeit Maria Theresia's, Leopold's II. und Joseph's II. lebendig war, das officielle Oesterreich, ging der monumentalen Plastik systematisch aus dem Wege; diese schien dem absoluten Staatsprinzipe, das nur den Monarchen verherrlicht, zuwider. Es hieß damals, für mindere Personen als der Monarch genüge eine Büste. Auch besorgte man, daß die Richtung der Geschichtsforschung, welche sich nicht in rein dynastischen Kreisen bewegt, sondern von politischen oder nationalen Ideen ausgeht, befördert würde durch

Monumente, welche historische Persönlichkeiten verherrlichen. Es bedurfte einer politischen Revolution, um es möglich zu machen, daß einem Erzherzog Karl, Prinz Eugen, Erzherzog Johann oder Radetzky ein öffentliches Monument gesetzt werden konnte. Nur Andreas Hofer machte eine Ausnahme; ihm wurde in Innsbruck 1834 ein lebensgroßes Porträt-Monument gesetzt, dessen Ausführung in die Hände Schaller's — das Relief machte Klieber, wie Schaller ein Tiroler — gelegt wurde; in Wien erhielt allein Kaiser Franz I. in jener Zeit (1846) ein Monument; und das hat man, getreu dem Staatsprinzipe, welches damals herrschte, einem Wälschen übergeben, dem Cavaliere Pompeo Marchesi. Die Aufträge, welche österreichische Künstler deutscher Nationalität erhielten — darunter gab es manche achtbare, wenn auch nicht bedeutende Talente — waren nur untergeordneter Natur. Dietrich, Rammelmayer, Preleuthner, Hirschhäuter, u. a. m. fristeten ihr Leben mit Statuetten und Arbeiten meist untergeordneter Art. Schaller jun. wanderte nach München aus; der Schwanthaler'sche Brunnen auf der Freiung, der im Jahre 1846 gesetzt wurde, ging spurlos an dem Kunstleben Oesterreichs vorüber. Er war weder eine Frucht geistiger Bestrebungen noch künstlerischen Könnens in Oesterreich selbst, sondern nur eine Folge der dynastischen Verbindung Bayerns mit Oesterreich. Die Muse der historischen Kunst schwieg auf dem Felde der Historienmalerei gleichfalls. Was gesund in der Kunst war, zog sich auf das Genrebild, die Landschaft und verwandte Kunstzweige zurück. Es gab keine großen Künstler, keine Kunstschule, an welche sich ein jüngerer Bildhauer hätte anlehnen können. Wie es damals in der Architektur aussah, haben wir aus Anlaß der Biographien van der Nüll's und Siccardsburg's geschildert. Und doch waren es gerade die Bestrebungen dieser Künstler, die Gasser nach seiner Rückkehr aus München Gelegenheit gaben, sich an einem öffentlichen Werke zu zeigen. Zwischen diesen beiden Architekten und Gasser gab es manchen Berührungspunkt; auch Gasser war Romantiker. Wie es den beiden Architekten schwer ward, inmitten der von bureaukratischen Ideen beherrschten Welt zu einem Auftrage zu gelangen, so auch für einen Bildhauer, der nicht irgend einen akademischen Titel besaß. Aber so gleichartig der Grundton der Bestrebungen der genannten drei Künstler war, so ungleich war ihre gesellschaftliche Bildung. Van der Nüll und Siccardsburg waren hochgebildete Männer; sie genossen eine nicht gewöhnliche Erziehung. Anders war es bei Gasser; alles, was an seinem Talente ursprünglich war, war bedeutend angelegt; aber seine Erziehung war vernachlässigt; es lag in seiner Natur etwas von dem Ungebärdig-Naturwüchsigen eines Gebirgssohnes. Die Münchener Gesellschaft hat viel an seiner Erziehung nachgeholfen; die Wiener Gesellschaft war wenig dazu angethan, ihn in dieser Beziehung zu fördern. Wir kommen auf diesen Punkt noch zurück, denn Vieles an Gasser's Werken erscheint im milderen Licht, wenn man die Zeit und die Umgebung betrachtet, in der er sich bewegt. Die beiden genannten Architekten Van der Nüll und Siccardsburg bauten damals 1846 und 1847 das sogenannte Carltheater in der Leopoldstadt, im Auftrag des Theaterdirektors Carl, einer Persönlichkeit, die als Direktor, wie als Künstler populär war. Gasser übernahm die Ausführung der Statuen an der Façade, allegorischer Gestalten im romantischen Gewande, Statuetten, in einen größeren Maßstab übertragen, voll Liebenswürdigkeit der Empfindung und Originalität in ihren Grundgedanken, schwächlich in der Ausführung. Die Statuetten dieser Figuren finden noch jetzt Freunde. In einer dieser allegorischen Figuren ist das Porträt Carl's (eigentlich Carl Bernbrunn) erhalten. Zur Ausführung der Statuen am Carltheater wurde Hans Gasser das sogen. Zaunersche Atelier an der Akademie eingeräumt; er meißelte dort die Figuren in Sandstein. Die Statuetten und größere plastische Arbeiten Gasser's aus dieser Zeit hatten einen eigenthümlichen Reiz, den Reiz der Neuheit und der Originalität. Sie wichen in der Draperie vollständig von den Regeln der akademischen Schule und den antiken Vorbildern ab. Er

versuchte das moderne Gewand in die Plastik einzuführen und vermied die schablonenartige Manier, das Gewand nach antikem Vorbilde in akademischer Art zu drapiren. Die Neuerung gefiel; man war froh, etwas Anderes als das zu sehen, was seit Jahrzehnten aus den Ateliers hervorging. Auch in den Motiven der Bewegung glaubte man den Flügelschlag einer neuen Zeit zu entdecken; die subjektive Weltanschauung, die selbständige Auffassung trat in den Vordergrund; dem Individuum sollte auch in der Kunst eine größere Berechtigung, der deutschen Kunst eine selbständige Stellung zugewiesen werden. Alles, auch in der Plastik, wies darauf hin, daß mit den Traditionen der alten Zeit gebrochen werden sollte.

An der politischen Bewegung des Jahres 1848 nahm Gasser den lebhaftesten Antheil. Sie unterbrach fast gänzlich seine Thätigkeit. Er wurde bald Mitglied der sogenannten akademischen Legion — eine etwas größere Statuette eines akademischen Legionärs aus der Hand Hans Gasser's ist noch jetzt in vielen Händen —; er trat in nähere Berührung mit Ungarn, die an der Bewegung betheiligt waren. Der Oktober des Jahres 1848 fand ihn unter den Kämpfern der Barrikaden in der Leopoldstadt. Glücklicherweise blieb er damals verschont von den Kugeln und später von den Verfolgungen der Gerichte. Nach Herstellung der politischen Ordnung nahm Gasser seine Thätigkeit in erhöhtem Maße wieder auf. Die von Grund aus veränderten Verhältnisse in Oesterreich gaben dem Künstler vielfach Gelegenheit zu reicher künstlerischer Thätigkeit; ihm wurden Aufträge von allen Seiten; er war, im vollen Sinne des Wortes, eine populäre Persönlichkeit. Die Reform der Akademie der bildenden Künste war damals der Schlachtruf des Tages. Künstler und Kunstfreunde waren bemüht, die verbessernde Hand an die morsch gewordene Anstalt zu legen, die mit dem veralteten Institute des akademischen Rathes, unter der Leitung eines bureaukratischen Sekretärs, arm an hervorragenden geistigen Kapazitäten, die Opposition von allen Seiten wachrief. Schon damals sagte man, daß es so nicht weiter gehen könne. Nach verschiedenen vergeblichen, theilweise auch dilettantischen Versuchen wurde die Reform der Akademie in die Hände des Grafen Franz Thun gelegt, der in Böhmen an der Spitze der deutschen Kunstbewegung stand, deutsche Künstler nach Prag rief und insbesondere mit den Künstlerkreisen in München und Dresden in lebhaftem Verkehre stand. Alles erwartete von Graf Franz Thun eine energische Reform der Akademie.

Damals wurde Hans Gasser auch an die Akademie berufen. Man wollte durch Einführung jüngerer Wiener Künstler die Akademie, durch Regeneration der Lehrkräfte die Zirkulation des krank gewordenen akademischen Blutes neu beleben. Der Landschafter Höger, ein renommirter Lehrer, Schwager Gauermann's, wurde in die Elementar-Zeichenschule, die Historienmaler Franz Dobiaschofsky und Karl Rahl in die Malervorbereitungsschule, Medailleur Carl Radnitzky und Hans Gasser in die Modellirvorbereitungsschule provisorisch berufen. Hans Gasser wirkte in dieser Stellung vom 15. Dezember 1850 bis Ende Oktober 1851. Im Spätherbst des Jahres 1851 trat eine neue Ordnung der Dinge ein, die bis in die jüngste Zeit hinein dauerte. Wie Rahl, Dobiaschofsky und Höger, so wurde auch Gasser überflüssig. Er trat in das Künstlerleben zurück, unbeschwert durch akademische Titel, und fand damit ein ungewöhnlich großes Feld reicher Thätigkeit. An einer Reihe von öffentlichen Bauten, dem Arsenale und dem Waffenmuseum daselbst, dem Bankgebäude, dem Sitzungssaale des Gemeinderathes, dem Lloyd-Arsenal in Triest u. s. f. finden sich Arbeiten von seiner Hand; von Privaten erhielt Gasser Aufträge für Grabmonumente und Porträtbüsten; 1853 wurde das Welden-Monument in Gratz, an dem Gasser längere Zeit hindurch arbeitete, feierlich aufgestellt; um dieselbe Zeit entstand der Entwurf zum Wieland-Denkmale in Weimar; seinen eigenen Impulsen folgend, entwarf er in seinem Atelier eine große Anzahl von Skizzen. Es ging keine Gelegenheit in Wien vorüber zu plastischer Thätigkeit, an der

Gasser nicht direkt oder indirekt betheiligt gewesen wäre. Manches davon — wie die Kolossalstatue der Austria, welche Gasser 1852 modellirte, als der Kaiser, nach seiner ersten Rundreise nach Ungarn feierlich empfangen, durch einen Triumphbogen zurückzog, der in der Jägerzeile fast an derselben Stelle errichtet wurde, an der Bem im Oktober 1848 seine Sternbarrikade erbaut — ist zu Grunde gegangen. Wer aber die Zahl der Arbeiten Gasser's überzählt oder im Klagenfurter Landesmuseum einen Blick auf die dort aufgestellten sehr zahlreichen Gypsgüsse von Gasser'schen Arbeiten wirft, der erhält den Eindruck, daß ein nicht gewöhnliches Talent mit Gasser zu Grabe getragen wurde, auf dessen Grabstein die Worte, welche Grillparzer auf Franz Schubert's Grabmal am Währinger Ortsfriedhofe setzte, ohne Frage passender anzubringen wären, als an Schubert's Grab. Denn soviel auch Gasser in ruheloser Thätigkeit geschaffen hat, wenigen seiner Werke ist der Stempel der Vollendung aufgedrückt, nicht jener Vollendung im absoluten Sinne des Wortes, die nur wenigen Bildhauern unseres Jahrhunderts zu erreichen vergönnt war, sondern der Vollendung im relativen Sinne, welche, den Strömungen und Verhältnissen der Zeit sich anschmiegend, ein volles Bild der Leistungsfähigkeit des Künstlers giebt. Bei den meisten Werken Gasser's hatten kunstverständige Freunde die Ueberzeugung, daß sie nicht das vollständig geben, was Gasser zu leisten im Stande gewesen wäre. Nur in sehr seltenen Fällen konnte er jenes Ebenmaß der Empfindung, jene Ruhe zu vollendeter Durchbildung der Formen wiederfinden, die zu erreichen er in München auf dem besten Wege gewesen ist.

In Wien trat Vieles hemmend seiner inneren Entwickelung in den Weg. Den Mangel großer Künstler, an die sich Gasser hätte anlehnen können, haben wir bereits angedeutet. Die Scheidung von Stadt und Vorstadt, damals noch durch die Stadtmauer und das Glacis stärker hervortretend als heutzutage, isolirt die Künstler in socialer Beziehung von der besseren Gesellschaft Wiens. Dazu kommen Zustände, die häufig übersehen werden, wenn es sich um Beurtheilung österreichischer Kunst handelt, doch nicht umgangen werden können. Nicht Jeder ist im Stande, diesen Einflüssen Widerstand zu leisten; vieles wird erreicht trotz derselben, vieles gehemmt und gefördert durch dieselben. Insbesondere der Bildhauer ist diesen gegenüber in einer weit schlimmeren Lage als der Maler. Manchem von diesen ist es vergönnt, sich auf sich selbst zurückzuziehen, im stillen Atelier den Eingebungen seiner Phantasie, den Stimmungen seiner Seele zu folgen. Anders der Bildhauer; nicht blos das Material, in dem er arbeiten möchte, liegt nicht in seiner Hand; in mehr als einer Beziehung ist er auch außerdem von den Auftraggebern und den Architekten abhängig. Diesen beiden Faktoren gegenüber alle Anforderungen der Kunst streng aufrecht zu erhalten, ist heutigen Tages kaum einem Bildhauer gegönnt. Die meisten arbeiten unter dem Hochdrucke von Außen.

Auftraggeber und Architekten haben in Wien ein sehr geringes Verständniß für Plastik. Mitunter fällt das Los, Aufträge für Werke der Plastik zu geben, ein entscheidendes Wort in solchen Angelegenheiten mitzusprechen, Personen zu, denen fast alle Vorbildung zum Mäcenatenthume fehlt. Sie lassen sich von Gesichtspunkten leiten, die mit der Kunst nichts zu thun haben. Wissen sie sich gar nicht zu helfen, so citiren sie eine Autorität aus dem Auslande, ohne damit die Absicht zu verbinden, eine solche Autorität bleibend nach Wien zu ziehen.

Dazu kommt, daß mit sehr geringen Ausnahmen Auftraggeber und Architekten, von einer fast unbegreiflichen Ungeduld erfüllt, selten dem Künstler Zeit und Muße gönnen, ein plastisches Werk durchzudenken und mit allen Hülfsmitteln der Kunst durchzubilden. Eine gewisse Art, für Dekorationszwecke zu arbeiten, so schnell und so billig wie möglich, wird in Wien förmlich groß gezogen. Die Bildhauer müssen zu Minimalpreisen arbeiten,

es ist förmlich eine Minuendolicitation, die bei Vergebung plastischer Arbeiten für Dekorirung von Bauten vorgenommen wird. Daß dabei die Plastik nicht weiter kommen kann, liegt auf der Hand; daß auf diesem Wege aber nicht einmal eine tüchtige Generation Dekorationsbildhauer erzogen wird, lehrt ein Vergleich mit der Zeit Maria Theresia's, in der man bei Vergebung der plastischen Dekorationsarbeiten am Schlosse und im Garten von Schönbrunn viel mehr Verständniß für Plastik und Verwerthung plastischer Kräfte zeigte, als die Auftraggeber und Architekten des heutigen Wiens. Wir kommen später einmal auf diese Zustände mit Rücksicht auf die geschichtliche Entwickelung der Plastik Wiens in den letzten zwei Jahrhunderten ausführlicher zurück; aber für jeden Einsichtigen werden diese Andeutungen genügen, einen Einblick in die Schwierigkeiten, mit denen ein Bildhauer in Wien zu ringen hat, zu gewinnen.

Für Gasser, der von Jugend auf an ein rasches und starkes Arbeiten gewöhnt war, waren diese Umstände verführerisch, doppelt verführerisch, weil sich Neigungen seiner bemächtigten, die man ohne einen größeren Aufwand von Geldmitteln nicht befriedigen kann. Dazu kommt für Bildhauer die Ateliernoth, ein kleines Stück der Wohnungsnoth, die in Wien auf Alle drückt. Gasser arbeitete lange Zeit in einem Atelier im Parterregeschosse eines Hauses in der Schiffgasse, später in seinem eigenen Hause in der Margarethener Hauptstraße. In dem ersteren Atelier besuchte ich Gasser öfter, als er sein Wieland-Monument arbeitete. Zum ersten Male wurde ein österreichischer Künstler zur Ausführung eines Werkes berufen, das mit einer geistvollen Schöpfung Rietschel's wie das Schiller- und -Goethe-Denkmal in die Schranken treten sollte. Während Alles erwartete, eine durchdachte Arbeit aus dem Wiener Atelier hervorgehen zu sehen, war der Künstler schon so in den Gewohnheiten des industriös raschen Arbeitens befangen, daß er die Ausführung des Monumentes in einem Atelier übernahm, das seiner geringen Tiefe wegen einen Ueberblick nicht gestattete, und daß er sich zutraute, nach einer kleinen Statuette, die allen Kunstfreunden in Weimar und München, wie in Wien gleich gefiel, ohne ein Zwischenmodell zu machen, sogleich zur Ausführung der Kolossalfigur zu schreiten. In sechs Wochen war das große Modell fertig. Es befriedigte wenig; in München mußten Veränderungen noch unmittelbar vor dem Gusse vorgenommen werden. Das Ganze war eine überstürzte Arbeit.

Ebenso verhielt es sich mit dem Maria-Theresia-Monument im Garten der Militärakademie zu Wiener-Neustadt. Das Welden-Monument entstand etwas früher; es war etwas sorgsamer gearbeitet, und wenn auch insbesondere in der Bewegung des rechten Fußes nicht ganz glücklich, doch charakteristisch in der Haltung und treu in der Porträtauffassung. Es steht bekanntlich auf dem Schloßberge in Gratz, den General Baron Welden, ein tüchtiger und vielseitig gebildeter Militär, in eine schöne Parkanlage umgewandelt hat.

Minder gelungen sind die für Oxford in Marmor ausgeführte Porträtstatue Adam Smith's, die Porträtstatue der Kaiserin Elisabeth im Bahnhofsgebäude der Elisabeth-Eisenbahnstation und die Statue von Sonnenfels auf der Elisabethbrücke in Wien. Letztere fällt in die spätere Zeit der Wirksamkeit Gasser's.

Ungleich glücklicher, als mit den größeren Porträtstatuen, war der Künstler in Porträtbüsten, insbesondere bei jenen Persönlichkeiten, deren Darstellung ihn interessirte. Sie sind nicht blos ähnlich, im vulgären Sinne des Wortes, sondern charakteristisch. Dazu rechnen wir, um aus der großen Zahl seiner Porträtbüsten einige hervorzuheben, die Büsten Karl Rahl's, des Landschafters Marko, Stephan Szechenyi's, des kärnthnischen Geschichtsforschers Ankershofen, des Chemikers L. Schrötter, des Chirurgen Prof. Dr. Schuh, sein eigenes Porträtbildniß u. A. m. Viele Büsten arbeitete er ohne äußeren Impuls, nur aus Begeisterung für die darzustellende Person. Auch einige gelungene Porträtstatuetten existiren

von seiner Hand. Eine besondere Vorliebe hatte Gasser für allegorische Gestalten aller Art. Viele von diesen Figuren führte er im Auftrage aus, so die Gestalten von Nymphen; eine davon, in Marmor ausgeführt, auf einem viel zu hohen Sockel stehend, befindet sich im Stadtparke, eine andere, in Bronze ausgeführt, ist im Besitze des Bildhauers Schönthaler.

Am Kommandanturgebäude des Militärarsenals, am Bankgebäude in Wien, am Henzi-Monument in Ofen, im Lloydarsenale in Triest, im Sitzungssaale des Wiener Gemeinderathes, an den Monumentalbrunnen beim neuen Opernhause u. s. f. finden sich allegorische Gestalten von Gasser's Hand. Er ging dabei von anderen Ideen aus, als die Bildhauer der früheren Generation, die Zauner, Martin Fischer, Klieber, Kähsmann, die alle den Traditionen der Antike folgten. Wo Gasser, wie am Bankgebäude in der Herrengasse in Wien, die Nationalitäten Oesterreichs zu schildern hatte, da kam ihm die reiche Anschauung des bunten Völkerlebens in Oesterreich zu statten. Manche dieser Figuren sind von trefflicher Charakteristik. Bei allegorischen Gestalten anderer Art legte Gasser weniger auf die plastische Durchbildung der Form, auf die Wahl der Attribute Gewicht, als auf den Grundton der Empfindung, der durch die ganze Gestalt gehen soll. Es liegt ein poetisch-musikalisches Element in der Anlage der Gasser'schen allegorischen Gestalten; die Sinnigkeit ist der Grundton, aus dem er sie herausarbeitete. Es geht durch diese seine Schöpfungen ein Hauch der Alpenwelt, ein Naturlaut, der an seine Heimath erinnert. Sollten aber diese Gestalten, die meist als Statuetten gedacht sind und in dieser Form anziehend wirken, die Form plastischer Wirklichkeit annehmen, so gehörte nicht bloß ein tieferes Verständniß der Gestalt und eine berechtigtere gefestigte Weltanschauung, sondern auch eine Ausdauer dazu, welche Gasser nicht besaß.

Wie Gasser in den allegorischen Gestalten von der akademischen Tradition, so wich er bei religiösen Figuren von der typisch-kirchlichen ab und versuchte diese selbständig zu gestalten. Veranlassung dazu gaben ihm mehrere Aufträge, die er für Grabdenkmäler und Kirchen hatte: in der Lodron'schen Gruft zu Gmünd in Kärnthen, in der Kirche zu Frauenberg in Böhmen u. s. f.

Gasser hatte Sinn für das öffentliche Leben und ein warmes Herz für das Volk, eine starke Begeisterung für die Kunst aller Zeiten und Völker. Er hatte eine Ahnung davon, daß die Plastik nicht berufen sei, im Knechtsdienste von Kirche und Staat, als bloß dienende Kraft der Architektur das Leben zu fristen, sondern auf eigenen Füßen zu stehen. Wenn es galt, für irgend einen öffentlichen Zweck zu schaffen, war Gasser immer bereit dazu. Er war schnell mit einem Entwurfe beschäftigt, wenn irgend etwas angeregt wurde, das Ausdruck durch die Plastik verlangte. Sein Name ward daher bei allen öffentlichen Anläßen genannt, wo es galt, eine Persönlichkeit zu feiern, einem Akt eine künstlerische Weihe zu geben. Er schmückte die Grabstätte Mozart's mit einem Porträtrelief und einer „träumenden Muse“ und verewigte Künstler*) und Gelehrte, Dichter und Sängerinnen, in Büsten und Reliefs.

Trotz aller Aufträge, die Gasser zu Theil wurden, konnte er doch nicht die Seelenstimmung finden, die zu gediegenem künstlerischem Wirken unerläßlich ist. Ein ruheloser Ehrgeiz durchdrang seine Seele. Von Jugend auf an Arbeit und Entbehrungen gewöhnt, überkam ihn mit der Lust eigenen Besitzes auch der Hang nach Alterthümern. Er kaufte sich ein Haus in einer Vorstadt Wiens, baute sich im Garten ein Atelier in romantisch-mittelalterlichen Formen und gestaltete seine Wohnung in ein Kunstkabinet um. Seine persön-

*) Außer seiner eigenen und den bereits genannten Büsten von Rahl und Marko existiren noch von ihm die Porträtbüsten der Maler Adam Schrotzberg, Kriehuber, Einsle, die Porträtstatuetten Kaulbach's, Cornelius', J. v. Schnorr's; eine Kolossalbüste Schiller's, der Professoren Oppolzer, Schrötter, Berres, Riepel, Schuh, eine Büste Mozart's, Dawison's, Haidinger's (des Geologen), Fr. Kaiser's, des Finanzministers Bruck u. s. f.

lichen Bedürfnisse waren sehr gering, seine Schlafstelle so primitiv wie möglich; seine Kleidung blieb unverändert; seine Ansprüche an die Freuden der Tafel waren mäßig. Desto größer aber war seine Neigung, Kunstobjekte neuerer und älterer Zeit zu besitzen. Er hatte diese Neigung schon in jungen Jahren; sie ist bei einem Künstler erklärlicher als die Lust, Börseneffekten zu besitzen. Sie kommt bei fast allen Künstlern vor. Aber bei Gasser steigerte sich diese Neigung in einem bedenklichen Grade. Er besaß das, was Amateurs Spürsinn nennen, und stöberte auf seinen Reisen durch Deutschland, Frankreich und Oesterreich mitunter ganz ausgezeichnete Werke auf. Es dauerte nicht lange, so war seine Wohnung angefüllt mit Werken aller Art, die aufzustellen, die zahlreichen Gemächer kaum genügten. Man glaubte mehr bei einem Antiquar als einem Künstler zu sein, wenn man Gasser besuchte. Aus allen Winkeln und Läden krabbelte er Sachen hervor, um sie zu zeigen, Holzschnitzwerke des Mittelalters, Kupferstiche Dürer's, Limoger Emails, Teppiche und Stickereien, antike Gläser und Thongefäße. Kaufen und mitunter auch Verkaufen war seine Sache, wie die aller Amateurs. Zum Kaufen war er leichter zu bestimmen als zum Verkaufen. Eine schöne Waldlandschaft Andr. Achenbach's, die Gasser zu einer Zeit, wo die Oelgemälde moderner Künstler noch nicht zu so enormen Preisen hinaufgetrieben waren, wie es jetzt der Fall ist, kaufte er um einen für jene Zeit sehr hohen Preis (4000 fl.) aus einer Kunstvereins-Ausstellung. Seine Vermögensverhältnisse kamen in gewaltige Unordnung; nicht gewohnt, mit tüchtigen Rechtsanwälten zur rechten Zeit zu verkehren, fiel er Wucherern in die Hände. Eine Anzahl von Kunstfreunden ordneten seine Verhältnisse; viele seiner Gegenstände wurden verkauft. Er fing aber von Neuem zu sammeln an. Als nach seinem Tode am 5. April 1869 eine Versteigerung seiner Kunstsammlung vorgenommen wurde, kamen außer 397 Objekten, die von seiner eigenen Hand herrührten, 834 Kunstgegenstände aller Art zur Versteigerung, darunter 520 Oelgemälde, alte Möbel, Holzschnitzwerke, ägyptische und antike Alterthümer, Gläser und Porzellangegenstände, Miniaturmalereien und Handzeichnungen, alte Kunstbücher und sogenannte Keltische Alterthümer. Manche Kunstwerke, welche Gasser besaß, gingen in öffentliche Sammlungen (die sog. Ambraser Sammlung und das österr. Museum) über. Unter den Gegenständen, die von seiner Hand herrührten, nahmen seine Handzeichnungen, — viele noch aus der Zeit seines Münchener Aufenthaltes — die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in Anspruch; sie zeigten eine größere Fertigkeit im Zeichnen, als es bei Bildhauern gewöhnlich ist. Eine Folge von Rauchbildern, (gearbeitet im Schuldgefängnisse) photoplastische Porträts, ein Kasten, gezeichnet und mit Holzschnitzereien von eigener Erfindung, gaben Einblick in die Werkstätte seines Geistes. Nichtsdestoweniger konnten sich die Freunde Gasser's darüber nicht täuschen, daß die Beunruhigung der Gemüthsstimmung, hervorgerufen durch die Wechselfälle eines Geschäftlebens und die überrasche Annahme von Aufträgen, die meist schlecht entlohnt wurden, auf die Kunstleistungen Gasser's einen bedenklichen Einfluß ausgeübt hatten.

Dazu kam noch ein körperliches Leiden. Er verletzte sich bei einer Arbeit seine rechte Hand. Unzugänglich, wie in vielen Dingen, den Rathschlägen seiner Freunde, die Gewohnheiten des Alpenbewohners in sein Privatleben übertragend, schenkte er erfahrenen Aerzten (wie kundigen Rechtsgelehrten) kein Vertrauen. Sein Leiden verschlimmerte sich; ein Beinfraß ergriff seine Knochen, Fieber zehrte seine körperliche Kraft auf. Die Farbe der Gesundheit schwand von seinem Gesichte.

Nachdem er sich drei Jahre mühsam fortgeschleppt hatte, suchte er im Sommer des Jahres 1867 Heilung in den Ofener Bädern, und vertraute sich der Leitung des Dr. Obonaý an. Gasser fand in Pest alte Freunde, den Bildhauer F. P. Kugler, dem ich ausführliche Mittheilungen über Gasser's letzte Lebenstage in Pest verdanke, Advokat Pfeffer, Kaufmann

Medav und vor Allem die Familie des Ingenieurs der Staatseisenbahn Hugo Frick und seiner Gattin Anna geb. Timmer (aus Zittau in Sachsen). Begleitet von Kugler übersiedelte Gasser am 1. September 1867 aus dem Gasthause in Frick's Wohnung. Dort empfing ihn die Pflege einer deutschen weiblichen Seele, deren Wohlthat er bisher leider nicht kennen gelernt; denn Gasser war unvermählt. Schon in früher Jugend wies er Anträge zurück: „die Kunst ist meine Braut", pflegte er zu sagen. Er ließ sich aus seiner Antiquitäten-Sammlung — sein Herz hing daran — eine antike Bronzestatuette kommen, eine Minerva vorstellend, die später in Hrn. v. Pulsky's Besitz überging, und die Holzstatuette der Eva, aus der Zeit Dürer's, die Gasser sein Weibchen zu nennen pflegte, und die, wie ihr Pendant Adam (einst im Kabinette Böhm's), jetzt in das Eigenthum des österr. Museums in Wien übergegangen ist. Der Tod van der Nüll's erschütterte ihn ebenso sehr, wie ihm die Nachricht Freude machte, daß das Komité des Künstlerhauses ihm die Ausführung der Statuen des P. P. Rubens und Raffael's übertragen hatte. „Sie können mich in Wien doch nicht ignoriren" sagte er zu Kugler bei dieser Nachricht. Mit Hülfe Kugler's versuchte er im Bette eine Skizze der Raffaelstatue zu zeichnen. In der Nacht vom 23. zum 24. April stand Gasser auf, stürzte aber zusammen. Als Frau Frick, aufgeschreckt durch den Schall des Falles, in sein Zimmer kam, fand sie ihn fast leblos am Boden; ein Blutstrom ergoß sich aus seinem Arme. Am 24. April 1868 9½ Uhr Vormittags, starb Gasser, wie es scheint, schmerz- und bewußtlos. Seine Todtenmaske nahm Bildhauer Kugler ab.

Die Nachricht von seinem Tode erregte begreiflicher Weise schmerzliches Aufsehen in Wien und noch mehr in seinem Heimathlande. Wie sehr Gasser in Wien beliebt war — und in den weitesten Kreisen — konnte man in den Apriltagen 1869 sehen, wo seine Kunstobjekte versteigert wurden. Sie fanden nicht bloß in den vornehmen Kreisen Theilnahme, die sich für den Künstler interessirten, sondern auch im Volke. Viele holten sich dort eine Gasser-Reliquie; manches Herz war beglückt, eine dunkle Locke des Künstlers zu erhalten, die sich in einem Kästchen vorfand, oder einen Abguß einer kleineren Statuette. In seiner Heimath war natürlich der Eindruck der Todesnachricht stärker und peinlicher. Dort mochte man gefühlt haben, daß man dem Künstler gegenüber, der für seine Heimath manche Arbeiten unentgeltlich, wenige im Auftrage des Landes ausgeführt hatte, Verpflichtungen zu erfüllen habe*). Gasser hatte in Kärnthen viele Freunde; L. u. M. v. Moro, den Maler Pernhart, die Familie Rosthorn, Graf Lodron, Baronin Dickmann, Domherr Wallner u. A. m. Seiner Familie hatte er sich etwas entfremdet. Leute aus dem Volke sahen es nicht gerne, daß er ausgewandert war; sein excentrisches Wesen mißfiel ihnen. Aber die gebildete Klasse in Kärnthen war desto thätiger, für das Andenken Gasser's in seiner Heimath zu sorgen. Im Landesmuseum wurden Gasser's Werke in Gypsgüssen aufgestellt; seine Villacher Freunde betheiligten sich lebhaft an der Exhumirung seines Leichnams Anfangs Juni 1870. Am 26. Juni 1870 fand in Villach sein feierliches Leichenbegängniß statt unter allgemeiner Theilnahme. Gymnasialdirektor Krasnigg hielt die Festrede, Stadtpfarrer Neste sprach das Grabgebet. Als Vertreter der Heimathsgemeinde folgte Hr. Lax, von seiner Familie nur sein Neffe,

*) Von plastischen Werken Hans Gasser's befinden sich in Kärnthen u. A. in Klagenfurt, im Landesmuseum, eine große Folge von Gypsabgüssen, theils Geschenk des Künstlers, theils vom Museum erworben; darunter datirt eine Statuette der „Geschichte" 1845, eine sitzende Madonna mit dem Jesukinde 1846, die Christusfigur für die Lodron'sche Gruft als Statuette 1852, die Statue des Donauweibchens 1858, die allegorische Figur der Christalnigg'schen Gruft 1860, ferner die Büste Ankershofen's, in Marmor ausgeführt; zwei Engel in der Stadtpfarrkirche, und am Friedhofe die Porträtmedaillons des Freih. Edmund und der Freifrau Marie Herbert; in Gmünd der lebensgroße Heiland in der Lodron'schen Gruft; in St. Michael am Zollfelde eine allegorische Figur am Grabmonument der Gräfin Flora Christalnigg; in Kastowitz vor der Gruft der Frau Göschen die Statue eines geharnischten Ritters.



[illegible]

[illegible] Zeichenzüge. [illegible]
[illegible] der Sohn [illegible]
[illegible] der G[illegible]
außerhalb derselben [illegible]
[illegible]
[illegible]omite, [illegible] sich in [illegible]
[illegible]arde, bedeckt, auf dem [illegible]
[illegible]en Standort zu sehen
[illegible] Zeichen[illegible]
[illegible]
[illegible]mal [illegible] am 6. [illegible]
[illegible] ist [illegible] und [illegible]
[illegible] seit 18[illegible]. Dem [illegible]

Eine [illegible]

[illegible] der Na[illegible] [illegible]
[illegible] dem [illegible] [illegible]
[illegible]ach, im Jahre 1812 [illegible] der ersten [illegible]
[illegible] Kreises [illegible] als Leiter [illegible]
[illegible]rten [illegible] verdammeln [illegible]. Unter-
[illegible] zu den [illegible] Geistern [illegible] mehr [illegible] unbefangen[illegible]
[illegible]arbeit über [illegible] der Farbe [illegible]
[illegible]erhin ist er [illegible] Eckhel
[illegible] sein Naturell [illegible] auf
und das Studium der [illegible] in [illegible]
[illegible] An G[illegible] [illegible], mit welchen [illegible] Schüler anfangs
[illegible]irten, um die Composition zuzufügen und im Einzelnen auszuarbeiten,
[illegible] an dem sogenannten poetischen Gedankeninhalt, der
[illegible] Künstlern und dem kaufenden Kunstvereinspublikum als erste Bedingung
[illegible] Gemäldes galt. Dieser Irrglaube, großgezogen unter der Herrschaft poetischer
[illegible] Bestimmungen, wie sie die große Literaturepoche und ihre romantische
[illegible] mit der Verkümmerung des politischen Lebens der Nation hervor-
[illegible] Analogon dazu bietet die [illegible] Literaturgeschichte im Anfang des vorigen
[illegible] für [illegible] Malerei galt, nachdem gerade einige Decennien [illegible]
[illegible] große [illegible]ländische [illegible] abgeschlossen hatte) — dieser [illegible]
[illegible] Entwicklung der malerischen Phantasie und damit das [illegible]
[illegible] Malerei, deren Reiz wesentlich auf der farbigen [illegible]
[illegible] das in's Auge Fallenden, in Wirklichkeit [illegible]
[illegible]chitektur- und Thiermalerei, zu welchen beiden [illegible]
[illegible] die er anfangs nebenher mehr zum [illegible]
[illegible]r also in Düsseldorf kein Boden. Für erstere fehlte [illegible]



Alois Gasser, dem Leichenzuge. Herr und Frau Frick aus Pest nahmen gleichfalls daran Theil. Und so ruht nun der Sohn des Gebirges in heimischer Erde nach einem ehrenvollen bewegten Leben in stiller Grabesruhe. Seine Werke schmücken wenige Orte seiner Heimath, aber manche Orte außerhalb derselben, vor allen Wien, das seine eigentliche Künstler-Heimath geworden.

Ein Gasserkomité, das sich in Villach gebildet hatte, zu dessen Ehrenmitgliede Frau Frick ernannt wurde, beschloß, auf dem Platze, der in Villach nun Gasserplatz genannt wird, dem Künstler ein Standbild zu setzen. Die Ausführung der lebensgroßen Porträtfigur übernahm ein jüngerer Kärnthner Bildhauer, Joh. Meßmer aus Gmünd, der sich gegenwärtig in München aufhält.

Das Denkmal wurde am 6. Mai d. J. enthüllt. Die Statue ist aus weißem Kelheimer Marmor gemeißelt und hat eine Höhe von $8^1/_2$ Fuß. Das Piedestal, aus bläulichgrauem Stein, ist $9^1/_2$ Fuß und trägt die Inschrift: „Hans Gasser, geb. zu Eisentratten 1817, gest. zu Pest 1868. Dem gefeierten Künstler das Heimathland."

Eine Radirung von F. A. Wyttenbach.

E. S. Mit der Radirung, welche diese Zeilen begleiten, frischen wir das Gedächtniß eines vor der Zeit dem Leben entrissenen talentvollen Künstlers auf. Friedrich Anton Wyttenbach, im Jahre 1812 in Trier geboren, † daselbst 1845, gehörte der ersten Generation des Kreises frisch aufstrebender junger Talente an, welche Schadow als Leiter und Lenker der regenerirten Düsseldorfer Kunstakademie um sich zu versammeln wußte. Wyttenbach zählte nicht zu den hervorragenden Geistern dieses mit mehr Eifer und unbefangener Jugendlust als Klarheit über die Ziele der Farbenkunst nach dem Lorbeer ringenden Künstlervölkchens. Immerhin ist er aber eine interessante, sich von der Masse abhebende Erscheinung, in so fern sein Naturell das akademische Gängelband nicht lange ertrug und ihn auf die Beobachtung und das Studium der Wirklichkeit in ihren malerischen und charakteristischen Zügen hinwies. An Gliedermann und Modell, mit welchen Lehrer und Schüler anfangs ausschließlich operirten, um die Komposition zuzustutzen und im Einzelnen auszuarbeiten, fand er ebenso wenig Geschmack wie an dem sogenannten poetischen Gedankeninhalt, der dazumal bei den Künstlern und dem kaufenden Kunstvereinspublikum als erste Bedingung eines respektabeln Gemäldes galt. Dieser Irrglaube, großgezogen unter der Herrschaft poetischer Stimmungen und Mißstimmungen, wie sie die große Literaturepoche und ihre romantische Nachblüthe im Verein mit der Verkümmerung des politischen Lebens der Nation hervorgerufen, — (ein Analogon dazu bietet die deutsche Literaturgeschichte im Anfang des vorigen Jahrhunderts, wo Poesie für redende Malerei galt, nachdem gerade einige Decennien vorher die Malerei ihre große niederländische Glanzperiode abgeschlossen hatte) — dieser Irrglaube hemmte die freie Entwickelung der malerischen Phantasie und damit das Aufkommen aller Gattungen der Malerei, deren Reiz wesentlich auf der farbigen Erscheinung und der treuen Wiedergabe des in's Auge Fallenden, in Wirklichkeit Angeschauten beruht.

Für die Architektur- und Thiermalerei, zu welchen beiden sich Wyttenbach besonders hingezogen fühlte und die er anfangs nebenher mehr zum Vergnügen als in ernster Absicht betrieb, war also in Düsseldorf kein Boden. Für erstere fehlte auch all und jede äußere An-

regung, wie sie dem jungen Manne bei einem Besuche seiner Heimath die architektonische Physiognomie der alten Bischofsstadt Trier dargeboten hatte. In München war ein günstigeres Fahrwasser, und diese Erkenntniß mochte ihn wohl veranlassen, nachdem er in seiner Vaterstadt seiner einjährigen Wehrpflicht genügt, dorthin überzusiedeln (1834). Seine Hoffnungen betrogen ihn nicht. Die ersten Schöpfungen seiner Palette auf dem Felde der Thiermalerei, welcher er sich nun ganz und gar widmete, fanden wegen der lebendigen Charakterisirung und der glücklichen Einfälle eines gesunden Humors verdienten Beifall. Er beschränkte sich in seiner Kunstweise auf das Gebiet der Jagdthiere, und außer dem Affen war es besonders der Hase, dessen komischer Habitus im friedlichen Stillleben wie auf dem Sprunge und auf der Flucht ihn besonders anmuthete. Unsere Radirung schildert das gemüthliche Familienleben des Meister Lampe mit Frau und Kind während der Schonzeit, wo er, sicher vor Hund und Jäger, ein beschauliches Dasein führt. Läßt auch die Ausführung im Einzelnen zu wünschen übrig, so ist doch die Hasennatur im Allgemeinen trefflich gekennzeichnet und die drückende Schwüle des Sommertags zu Gefühl gebracht. So kann man immerhin dem Zufall dankbar sein, der uns die bisher nicht zum Abdruck gelangte Platte in die Hände führte.

Ueber die Herkunft von Niccolo Pisano's Stil.

Von Dr. Hans Semper.

Mit Abbildungen.

I.

Lebhafter als je ist in der letzten Zeit die in der Ueberschrift bezeichnete Frage erörtert worden, hauptsächlich in Folge der von Cavalcaselle aufgestellten These, Niccolò Pisano habe seinen Stil aus Süditalien empfangen. Cavalcaselle ging dabei einerseits von dem richtigen Gefühle aus, daß Niccolò's Stil nicht auf die von Vasari angegebene, unorganische und unhistorische Weise entstanden sein könne, nämlich durch eine plötzliche Laune oder Eingebung des Künstlers, antike Skulpturen nachzuahmen. Andrerseits stützte Cavalcaselle seine Behauptung vornehmlich auf eine Büste in der Kathedrale von Ravello, welche von Niccolò di Foggia um das Jahr 1272 hergestellt wurde, eine gewisse Sigelgaita vorstellt und, insofern sie in antikem Geschmack gehalten ist, allerdings auch Verwandtschaft mit Niccolò's Skulpturen zeigt. Außerdem beruft sich Cavalcaselle auf die unzweifelhafte Thatsache, daß zur Zeit der Hohenstaufen in Süditalien die Kunst blühte und sich in antiken Formen bewegte; hierin wird er neuerdings von Salazaro, dem Direktor des neapolitanischen Nationalmuseums unterstützt, welcher eine große Publikation von süditalienischen Freskobildern vorbereitet.

Ehe Verfasser nun seine Ansichten in Bezug auf Niccolò's Stil, sowie seine Gründe dafür vorbringt und die Aufstellungen der ebengenannten italienischen Kunstforscher zu widerlegen sucht, scheint ihm rathsam, soweit es in seinen Kräften liegt, ein wenig in das Dunkel einzudringen, das die ganze Entwicklung der frühmittelalterlichen Skulptur vom Verfall der alten Welt an bis zu Niccolò Pisano umhüllt. Bei den mangelhaften Mitteln, die Verfasser zu Gebote stehen, kann ein solches Unternehmen allerdings nur als ein Versuch und eine Vorarbeit für künftige Forschungen gelten. Um so mehr scheint aber eine

solche geboten, als nach Vasari's oben angeführter Charakteristik von Niccolò's Stellung in der Kunstgeschichte es scheinen könnte, wie wenn antike Kunst vor ihm etwas absolut Fremdes in Italien gewesen sei. Unser Zweck ist also zunächst zu untersuchen, ob nach dem Untergang des Heidenthums antike Kunst sich überhaupt noch fort erhalten, und wie, wo und wie lange sie dies gethan habe; ferner, ob dann außer ihr im Laufe der Zeit noch andre Kunstrichtungen sich geltend gemacht haben, und endlich in welchem Verhältniß Niccolò Pisano allen diesen ihm vorangegangenen Kunstströmungen gegenüber gestanden sei. —

Wir halten uns bei der nun folgenden Untersuchung zunächst an eine reiche Sammlung von Photographien nach Elfenbeindiptychen aller christlichen Jahrhunderte vor Niccolò Pisano. Solche Elfenbeinskulpturen bilden ohne Zweifel bessere Kriterien für die Beurtheilung der Plastik überhaupt, als etwa Mosaiken oder Goldblecharbeiten, die ja schon vermöge der verschiedenen Technik leicht andern Einflüssen unterworfen sein konnten, als die gleichzeitige Skulptur.

Da finden wir denn, daß im zweiten, dritten und vierten Jahrhundert nach Christus die Kunst sich noch auf die lebendigste Weise in den antiken Formen bewegte, selbst da, wo sie bereits christliche Stoffe behandelte, wie in dem schönen Diptychon des vierten Jahrhunderts, das in der Kathedrale von Salerno aufbewahrt wird*).

Das fünfte Jahrhundert bezeichnet einen Riesenschritt der italienischen Kunst dem Verfalle zu. Daran waren sowohl die Einfälle der Germanen, als der Einfluß des wunderbar schnell entstandenen byzantinischen Stiles Schuld. Und obwohl bereits im Jahre 395 eine Trennung des römischen Reichs stattgefunden hatte, so äußerte sich jener byzantinische Einfluß, der sich im fünften und sechsten Jahrhundert in Italien geltend machte, doch gerade ganz besonders in den Consulartäfelchen, die vom Kaiser bei jeder Consulernennung an die einzelnen Provinzen und Municipien des Reiches geschickt zu werden pflegten. Auf diesen Consultäfelchen, wie sie in der Kathedrale von Monza, in Darmstadt, Halberstadt, in der Sammlung Fyervary zu Liverpool, in der Berliner Kunstkammer, in der Kaiserlichen Bibliothek zu Paris und wo noch immer aufbewahrt werden, finden wir eine stets steigende Aufnahme der byzantinischen Hofkostüms und Hofmobiliars. Die abgebildeten Consuln tragen daselbst die vestis palmata in byzantinischem Wurf und ruhen, besonders seit dem sechsten Jahrhundert, auf reichen Thronen mit Löwenfüßen, deren Modell sich fast typisch wiederholt. Außerdem halten diese Consulfiguren gewöhnlich ein Scepter und oft einen Beutel voll Geld; neben ihnen stehen Schreiber oder andre Diener. Während die Figuren im fünften Jahrhundert finster und starr im Ausdruck erscheinen, überraschen die des sechsten Jahrhunderts durch den Versuch zur Wiederaufnahme antik-griechischer Typen, wie besonders die großen runden Augen, die geraden Nasenrücken, sowie als äußeres Merkmal die homerischen Helme der Diener, die beim Thron stehen, zeigen. Ja selbst indischen Einflüssen sind diese Figuren vielleicht nicht ganz fremd, wie ihre üppige Starrheit und auf der Stirn des einen Consuls ein Knopf anzudeuten scheint. Obwohl wir in diesen Figuren noch keineswegs jene mumienhafte Dürrheit der ausgebildeten byzantinischen Kunst, im Gegentheil schwammige Aufgedunsenheit bemerken, so sind darin dennoch schon alle Keime zum Byzantinismus vorhanden. Das Byzantinische liegt weniger noch in den Körperproportionen als in der starren Gleichförmigkeit, in dem Streben nach strenger Symmetrie, sowie besonders in der Form und Bewegung der Hände, in der Bildung der Nase, und bis zu einem gewissen Grade auch schon in der Technik, die, wenn auch

*) 1859 nahm Philpot Negative von diesem und zwei andern Reliefs desselben Stils in der Kathedrale von Salerno auf. Nach Salazaro, Direktor des Nationalmuseums von Neapel, befinden sich diese Reliefs jetzt aber nicht mehr dort, und er that bereits Schritte zur Wiederauffindung.



noch ziemlich plastisch, doch schon reichlich mit nielloartigen Mustern versetzt ist und eine scharfe schattige Bezeichnung der Umrißlinien zeigt. Zur Verbreitung byzantinischen Einflusses in Italien trug nach der Trennung des Reichs wohl viel Galla Placidia's Bauthätigkeit in Ravenna, sowie später das Exarchat bei.

Doch auch die rein italische Tradition erhielt sich während dieser Jahrhunderte noch fort, und zwar, wie es scheint, besonders in den nunmehr bereits populär gewordenen religiösen Stoffen. Hier koncentrirte sich nunmehr das italische Gefühl, also auch die künstlerische Kraft Italiens. Beispiele dieser Richtung sehen wir in mehreren Elfenbeintäfelchen des sechsten Jahrhunderts, welche die Leidensgeschichte Christi zum Gegenstand haben und im Dom von Mailand aufbewahrt werden. Auf einem dieser Täfelchen erscheint bereits eine Kreuzigung und als Pendant dazu der erhängte Judas, während auf einem andern Christi Grab dargestellt ist, aus dem er entwichen. Wiewohl gedrungen, plump und kindisch, sind diese Figuren doch noch mäßig gut proportionirt, lebendig und wenigstens in den Motiven von fast eleganter Komposition. Trotz der beständigen Versuche des Byzantinismus, sich der italischen Kunst aufzudrängen, bewahrte letztere dennoch hier und da noch in's siebente, achte, ja selbst bis in's neunte Jahrhundert hinein ihre alten Traditionen in überraschender Reinheit. Dies zeigt uns zum Beispiel ein schönes Täfelchen aus dem achten Jahrhundert mit Christi Kreuzigung und Auferstehung, das sich im Besitz des Herrn Fyervary zu Liverpool befindet, und dessen späte Entstehung kaum glaublich erscheint. Dasselbe ist von fast antiker Schönheit und völlig frei von Byzantinismus.

II.

Um so mehr muß aber ein Werk von solcher antiker Stilreinheit überraschen, als es gerade in eine Zeit fällt, da Italiens Kultur einen neuen Stoß erlitten hatte durch das Eindringen der Longobarden. Wie verderblich dieses letztere anfänglich auch für die Kunst sein mochte, das können wir uns vorstellen, wenn wir bei Paul Warnefried lesen, wie Alboin mit Raub und Mord, sengend und brennend, das Land durchzog und Kirchen, Paläste wie Städte zerstörte. Doch legte sich die Roheit der Longobarden bald in der Berührung mit den fein gesitteten Romanen vor den Lehren der Kirche und unter dem Einflusse des milden Klimas. Schon unter dem vierten italienischen Longobardenkönige Agilolf und seiner Frau Teudelinde suchte man das, was man zerstört hatte, wieder aufzubauen. Und je weniger vor der Wuth der heidnischen Vorfahren ganz geblieben sein mochte, eine um so regere Thätigkeit in frommen, öffentlichen und in Privatbauten mußte sich naturgemäß jetzt entfalten, da man sich einmal dazu entschlossen hatte, im Lande zu bleiben und sich redlich zu nähren. Wenn aber nun auch Paul Warnefried berichtet, daß schon zu Alboin's Zeiten die Longobarden sehr tüchtige Waffenschmiede besaßen, und wenn wir auch, mit Rücksicht auf die alte Sitte der Germanen, in Blockhäusern zu wohnen, mit Bestimmtheit schließen dürfen, daß sie eben so sehr tüchtige Zimmerleute besaßen*) — ein Handwerk, in welchem noch heute Holsteiner wie Tiroler hervorragen — so müssen wir doch annehmen, daß ihnen die Kunst des Steinbaues, sowie der davon abhängigen dekorativen Künste im Anfange durchaus als etwas Neues entgegentrat. Als sie deßhalb das Bedürfniß monumentaler Bauten empfanden, bedienten sie sich ohne Zweifel, wenigstens im Anfang, gallo-romanischer Kräfte und gingen bei diesen in die Schule. Noch ein andrer Grund aber veranlaßte sie, in ihrer Kunstthätigkeit an die romanische Ueberlieferung

*) Nachträglich erfahren wir durch die Güte des Herr Professor Heinrich Schweizer in Zürich, daß auch die Burgunder sich durch ihre Zimmerleute auszeichneten.



anzuknüpfen, dies ist die beständige Feindschaft, die zwischen ihnen und dem Exarchat herrschte und sie also verhinderte, sich griechischer Künstler zu bedienen. Daß nun die Comasken schon zur Römerzeit einen Beruf als Maurer hatten, ist wenigstens nicht überliefert, wahrscheinlich ist aber, daß sie erst durch die mannigfachen Bauten der Longobarden ihren Ruhm als Maurer begründeten, der bis auf den heutigen Tag fortdauert. Wie sehr die Comasken von den Longobarden protegirt wurden, das geht nicht nur daraus hervor, daß ihr Name Appellativum für Maurer schlechtweg wurde, sondern auch aus den verschiedenen Gesetzen, welche zu verschiedenen Zeiten von den longobardischen Königen erlassen wurden zur Regelung ihres Verhältnisses mit dem Bauherrn, sowie zur Bestimmung ihrer Lohnverhältnisse. Erst werden ihnen in den Edikten Rothar's, der von 636 — 653 regierte, zwei Paragraphen (§. 144 und 145), sodann in den Gesetzen Liutprand's (c. 726—744) ein ganzer Anhang von 8 Paragraphen gewidmet (Memoratorium ad Calcem Edicti Liutprandi Regis §. 57 — 64. Siehe: „Edicta regum Longobardorum. Aug. Taurinorum MDCCCLV. ex offic. regia). Diese letzteren, höchst interessanten Paragraphen führen den gemeinsamen Titel: „Ueber den Lohn der Comasken" und sind im Einzelnen überschrieben: 1) Ueber den Saal, 2) Ueber die Mauer, 3) Ueber die Verköstigung der Comasken, 4) Ueber die verschiedenen Bauarten, 5) Ueber den Kamin, 6) Ueber die Marmorarbeiter, 7) Ueber die Oefen, 8) Ueber die Brunnen. Wir finden darin die in's Einzelne gehenden Tarife, wonach die Comasken bei ihren Arbeiten, sei es in gallischer, sei es in römischer Manier, sei es als Maurer, sei es als Steinhauer, sich richten konnten. Diese eben angedeutete Unterscheidung zwischen gallischer und römischer Manier ist ein weiterer Beleg dafür, daß die Longobarden in ihren Bauten wie in ihrer Kunstthätigkeit sich an die vorgefundene gallisch-romanische Tradition anlehnten. Der Paragraph, in welchem diese Bezeichnung der verschiedenen Manieren zu bauen vorkommt, lautet aber: „Ebenso wenn Einer romanische Arbeit gemacht hat, werde sie auf gleiche Weise geschätzt wie die gallische; 1500 Fuß für einen Solidus. Und wisse, daß wo ein Dachziegel (römische Arbeit) gelegt wird, 15 Schindeln (gallische Arbeit) erforderlich sind, weil 150 Ziegel 2500 Schindeln erfordern. Und wenn Jemand Cementmauern herrichtet, so erhält er einen Solidus für 600 Fuß." *)

Einer näheren Kommentirung dieses und der übrigen Paragraphen wollen wir uns aus verschiedenen Gründen enthalten; nur so viel, daß die Paragraphen: „De sala und de caminata" (sala) uns zeigen, daß doch auch die alten Sitten der Longobarden nicht ganz ohne Einfluß auf die Entwicklung — wenigstens ihrer Privatbauten blieben. Denn wie das Wort sala, so ist auch der Begriff germanisch. Nach Rothar's Edikten, §. 123 und 126, zu schließen, bezeichnete es anfänglich eine Hirtenwohnung mit Vieh, Rind und Kegel darin, sowie dem Heerd in der Mitte. Erst allmählich rückte der Heerd an die Wand und erhielt einen Rauchfang; ein so umgestalteter Saal hieß sala caminata. Leider fehlt uns hier das Material, um näher den Charakter dieser Säle untersuchen zu können, welche, wenn ich nicht irre, an vielen Stellen Deutschlands noch in ihrer ursprünglichen Gestalt in Bauernhäusern vorkommen. Ohne Zweifel erhielt aber auch die mittelalterliche Ritterburg, die gewiß innig mit altgermanischen Sitten zusammenhängt, schon zur Zeit der Longobarden bei diesen, wie bei andern germanischen Völkern ihre erste Ausbildung, da wir wenigstens wissen, daß die Longobarden nicht nur Königspaläste, sondern auch

*) III. De opera.
Similiter romanese si fecerit sic repotet sicut gallica opera, mille quingentos pedes in solidos uno. Et scias quia ubi una tegola ponitur, quindecim scindolas lebant; quia centum quinquaginta tegulas duo milia quingentas scindolas lebant. Et si massa funderit sexcenti pedes per solido uno.

Festungen und Burgen, besonders zur Vertheidigung der Alpenpässe gegen die Franken anlegten. *) Ein Beispiel, wie alte Ueberlieferungen auf das Bauwesen eines Volkes einwirken können, scheint uns auch die Art zu sein, wie bei den germanischen Völkern wahrscheinlich der Brauch entstand, auf den Gräbern Kreuzesstämme aufzupflanzen. Wir wissen nämlich, daß es gerade auch bei den Longobarden üblich war, die Gräber durch Stangen mit Abzeichen darauf kenntlich zu machen; weshalb auch ein von Bertarit's Gemahlin, Rotelinde, zu Pavia im Jahre 673 gegründeter Gottesacker: „Kirchhof der heiligen Maria zu den Stangen" genannt wurde. (S. Maria ad perticas; siehe Paulus Diaconus L. V. c 34). Und aus dieser germanischen Sitte einerseits, sowie dem Symbol des Christenthums, dem Kreuze, andererseits, entstand ohne Zweifel die deutsche Volkssitte, Kreuze an den Gräbern aufzupflanzen, statt des antiken Brauches, Steinmonumente zu setzen; denn auch diese hätte man ja, wenn es sonst nichts anderes gewesen wäre, als dem Christenthume zu seinem Rechte zu verhelfen, mit einem Kreuzeszeichen in Skulptur oder Malerei schmücken können.

Enger vielleicht als im Privat- und Palastbau schlossen sich die Longobarden im Kirchenbau an die römische Ueberlieferung an. Denn die Bautradition, welche sich etwa an den heidnischen Tempeln ihrer Vorfahren ausgebildet hatte, konnte nur wenig geeignet sein, für die Gotteshäuser der neuen, so verschiedenen Religion, und es mußten zudem alt heidnische principiell von den neuen Kirchen ferngehalten werden. So schlossen sich die Longobarden in ihren Kirchenbauten eng an die bis dahin zu Rom und von Theoderich zu Ravenna gebrauchten Systeme an. Um Architekten, die vielleicht nicht Zeit haben, Bibliotheken zu durchstöbern, die Gelegenheit näheren Studiums longobardischer Bauten zu geben, mögen hier in Kürze die quellenmäßigen Notizen darüber folgen, welche uns zu Gebote stehen.

Die frühesten longobardischen Bauten, von denen wir Kunde haben, sind jene Teodelindens, der Gemahlin des Agilulf. Paul Warnefried meldet darüber:

„Um dieselbe Zeit weihte die Königin Teudelinde die Basilika St. Johannes des Täufers ein, die sie in Monza, einer zwölf Meilen oberhalb Mailands gelegenen Stadt, gebaut hatte, und schmückte sie mit vielen goldenen und silbernen Zierraten ꝛc. Und ferner erzählt Warnefried, daß sie ebenda auch ihren Palast baute. Von diesen Bauten ist die erstere in der Kathedrale von Monza bis auf den heutigen Tag erhalten, wenn auch die Fassade erst vom 14. Jahrhundert stammt. Auch ist die Kathedrale noch mit einem großen Theil der Kostbarkeiten versehen, womit Teudelinde, ihr Gemahl und andre longobardische Könige die Kirche beschenken. So sind außer vielen Bechern von Gold, Silber und Smaragd, Krucifixen, Diptychen ꝛc. auch noch drei longobardische Kronen, die eiserne, sowie diejenigen Agilulf's und Teudelinden's daselbst erhalten.

Eine Kirche gleichen Namens gründete nach Paul Warnefried (L. 4. c. 49) Gundiberga, Radowald's Gattin, um die Mitte des siebenten Jahrhunderts zu Pavia, doch ist davon so wenig eine Spur mehr erhalten, wie von der, gleichfalls von Warnefried erwähnten Kirche S. Michele daselbst, welche sich neben dem Königspalast befand. Es befindet sich wohl noch eine Kirche S. Michele zu Pavia, die jedoch aus einer spätren Zeit, wahrscheinlich dem elften Jahrhundert stammt, während jene beiden älteren Kirchen sammt dem Königspalast ohne Zweifel bei einer der beiden Zerstörungen zu Grunde gingen, welche die Stadt zuerst im Jahre 924 durch die Hunnen, dann im Jahre 1004 durch Heinrichs II. Soldateska erlitt. In demselben Pavia, der Residenz der longobardischen Könige, grün-

*) Eine longobardische Herzogsburg ist uns im Castello delle torri zu Turin erhalten. (Siehe Corbero und Osten.)



bete noch Aripert die Kirche (oraculum) S. Salvator (658 — 667), Bertarit ein Kloster, das der Märtyrin Agatha geweiht wurde, und an welches seine Frau Rotelinde eine der Mutter Gottes geweihte Kirche anbaute. Während Aripert's Schöpfung unsres Wissens gleichfalls unterging, so ist uns dagegen diejenige Bertarit's noch erhalten (oder war es wenigstens noch zu Muratori's Zeiten), und über dem Eingang zur Klosterkirche steht:

„Bertaritus, Longobardorum Rex, templum hoc S. Agathae Virg. et Mart. dicavit annno Christi DCLXXIII.“

In derselben Kirche befindet sich auch noch das Grab Cuniperga's, der Tochter Cunibert's und Enkelin Bertarit's, welche, wie die Grabschrift meldet, Aebtissin des Klosters war. An die von Rotelinde gestiftete Kirche schloß sich der oben erwähnte Kirchhof von „S. Maria ad Perticas“ an und diente zum Bestattungsplatz der Longobardenkönige.

Der schon genannte Warnefried meldet uns ferner, daß in derselben Stadt Pavia endlich noch zwei andre Kirchen, die des St. Ambrosius und des St. Romanus, letztere neben dem Königspalast bestanden. Doch auch diese gingen zu Grunde.

In anderen Städten der Lombardei sind außerdem noch folgende Kirchen der Longobarden erhalten (Nach Cordero di S. Quintino).

S. Piero in Clivate, 755 vom König Desiderius gegründet.

S. Giulia in Brescia, von Desiderius und seiner Gattin Ansa zwischen 755 und 761 gegründet. Dabei die Kirche S. Salvator.

Kathedrale von Brescia. Rundbau. Zuerst allerdings erst 838 vom Bischof Rambert erwähnt, also vielleicht nicht mehr unter longobardischer Herrschaft gegründet; vielleicht erst vom Herzog Raimo zur Zeit Karl's des Großen.

Außerdem werden verschiedene, möglicherweise longobardische Bauten bei Osten, Baudenkmale der Lombardei, in Abbildung vorgeführt; doch wird daselbst nicht kritisch genug zwischen longobardischen und lombardischen Bauten unterschieden. Wenn S. Tommaso in Almenno (Almend?) wirklich aus der Longobardenzeit stammt, so wäre Cordero's Zweifel grundlos, ob die Longobarden auch Centralbauten angewendet hätten. Daß aber die Kirche S. Tommaso longobardisch sei, das scheinen die Widderköpfe an einigen Kapitälen zu beweisen, ein Symbol, dem nach Paul Warnefried die Longobarden schon zur Heidenzeit Verehrung zollten. Was uns außerdem noch von longobardischen Bauten in der Lombardei überliefert ist, beschränkt sich, soviel wir wissen, auf Folgendes: daß des Ratchis Frau Tasia (750) mit ihrer Tochter Raptruda ein Nonnenkloster in Plumbariola (?) stiftete, sowie daß Liutprant ein Kloster in Olonna baute.*) Wiewohl S. Ambrogio in Mailand einerseits vor der Longobardenzeit gegründet, andererseits nach derselben vollendet wurde, so sind gewiß — ja gerade deswegen — auch viele Theile der Kirche in der Longobardenzeit selbst gebaut worden. Und zudem hatte sich unter Karl's des Großen Herrschaft die Kunst wie die Lebensweise der Longobarden wohl noch wenig verändert, so daß auch die Theile der Kirche aus der karolingischen Zeit (das Atrium) füglich zur longobardischen Kunst gerechnet werden können.

Von Longobardenbauten in Bologna ist das sogenannte Atrium des S. Pilatus in dem S. Stefano genannten Complex von Kirchen und Kapellen zu erwähnen, besonders wegen des derb massiven, im Uebrigen in der Form römischen, Steinbeckens in der Mitte des Atriums. Dieses Becken wurde bei den Liebesmahlen am grünen Donnerstag mit dem Wein gefüllt, der an die Armen vertheilt wurde, welche sich an jenem Tage im Atrium

*) In dieser Stadt, jetzt Cortelona geheißen, dicht an der Mündung der Olonna in den Po, pflegten die longobardischen Könige ihren Sommeraufenthalt zu nehmen und hatten sie außerdem ihren Gerichtshof aufgeschlagen.

zur Tränkung und Speisung versammelten. Nach einer Inschrift, die sich am Becken befindet, wurde dasselbe von den Königen Liutprant und Hilprant zum genannten Zwecke gestiftet. Diese beiden Fürsten, Vater und Sohn, regierten von 735 bis 743 gemeinschaftlich zusammen.*) Dieses Steinbecken zeigt große Formenverwandtschaft mit einem Taufbecken im Dom von Fiesole, das möglicherweise ebenfalls aus der Longobardenzeit stammt. Da wir einmal von Fiesole sprechen, so wollen wir hinzufügen, daß auch das Steinkirchlein mit niedrigem Glockenthurm, links am Wege zu Fiesole ein, wenn auch später restaurirtes, so doch in der ursprünglichen Gestalt erhaltenes longobardisches Bauwerk sein muß. Fiesole war zur Zeit der Longobardenherrschaft die vor Florenz bevorzugte Stadt und der Sitz der Regierungsbehörden.

Eine große Anzahl Bauten stellten die longobardischen Herzöge im Süden Italiens her, zumal in Benevent, so die Kathedrale daselbst S. Sophia, S. Benedikt und S. Peter. Ueber die Gründung dieser letztern Kirche durch Theuderada, Gattin des Herzogs Romoald, welcher Tarent und Brindisi eroberte, (c. 671) siehe Paulus Diaconus, LVI. c. I. Da Muratori noch an der Mehrzahl dieser Kirchen die Inschriften longobardischer Herzogsgräber gelesen, so ist zu vermuthen, daß dieselben, wenigstens theilweise, noch erhalten sind.

Am unversehrtesten sind aber die longobardischen Kirchen Lucca's erhalten, der wichtigsten Hauptstadt der Longobarden in Mittelitalien. Vermittels authentischer Dokumente des Luccheser Episkopats (veröffentlicht von Bertini, Storia ecclesiastica lucchese) läßt sich der longobardische Ursprung folgender Kirchen, die auch in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten sind, bestimmt nachweisen:

S. Giovanni e Reparata, vom Bischof Walprant in seinem Testament 754 erwähnt.

S. Pier Somaldi, im Jahre 763 eingeweiht, gegründet von einem gewissen Summwald.

S. Maria foris portam, restaurirt 844.

Sodann mehrere Kirchen im Gebiet Lucca's und Pistoja's. Die bedeutendsten in Lucca sind aber:

S. Frediano und S. Michele in foro.

S. Frediano wurde laut zwei Urkunden in den Jahren 685 und 686 von Faulo, dem Majordomus des Königs Cunibert restaurirt und reich beschenkt. Unter dieser Restauration ist Neubau zu verstehen, da die Kirche dabei an einen ganz andern Platz verlegt wurde, als wo sie früher gestanden hatte. Was diese Kirche von den Bauten Theoderich's zu Ravenna und den vorhergegangenen oder gleichzeitigen römischen Basiliken unterscheidet, ist, daß die Bogen hier direkt auf den Säulen ruhen, ohne Gebälkstück dazwischen; daß an den Kapitälen die Monogramme fehlen; sowie endlich, daß die Anlage der Kirche ein lateinisches Kreuz bildet, was bei den Basiliken der Gothen und Römer bis dahin nicht stattfand. Bei unserer letzten Anwesenheit in Lucca schenkten wir leider der Architektur nicht genügende Aufmerksamkeit, und wir entnehmen diese Angaben daher dem gelehrten Werke Cordero's. Aber gerade in den Thatsachen, welche Cordero anführt, müssen wir eben doch eine longobardische Weiterentwicklung der römischen Kunst sehen, entgegen seiner These, es gebe keinen longobardischen, sondern nur einen römischen Stil. Noch mehr macht uns Cordero selbst aber auf eine solche Weiterentwickelung in S. Michele zu Lucca

*) Die vielfach falsch gelesene Inschrift lautet in der gewiß einzig richtigen Lesweise: „Umilibus vota suscipe Domine Dominis nostris Liutprante et Ilprante Regibus, et Domino Barbatu Episcopo sanctae Ecclesiae Bononiensis. Hic in honorem loci religiosi sua praecepta obtulerunt unde unc (sic) vas impleatur in Caenam Domini Salvatoris et si quis munera haec minuerit Deus requiret." (Siehe Petracchi, S. Stephano in Bologna.)



aufmerksam, einer Kirche, welche im Jahre 764 von König Desiderius gestiftet ward. Erstens konstatirt Cordero, daß daselbst an den gleichzeitig mit der Kirche hergestellten Säulen nicht mehr jene Konfusion aller Ordnungen herrsche, wie in S. Frediano, sondern daß die Kapitäle alle korinthisch seien. — Sodann aber unterrichtet uns vor allen Dingen Cordero von einer Thatsache, die offenbar den ersten Schritt der longobardischen Architektur zur sogenannten lombardischen bezeichnet. Führen wir Cordero's Worte selbst an: „Außerdem zeigt sich uns hier zum ersten Mal eine neue Konstruktionsweise, die früher noch nicht vorkam an den italienischen Kirchen römischer Bauart. Hier ruhen die Rundbogen, welche zu je achten die Kirche in drei Schiffe theilen, nicht mehr alle auf Säulen, der früheren Sitte gemäß, sondern am Ende, ehe man zur Tribüne gelangt, tritt statt der letzten Säule ein Pfeiler von schon etwas gothischer (der Verfasser meint: romanischer) Form hervor, d. h. flankirt von einer Art eingemauerter Pilaster (Lisenen), welche letztere neben den Kapitälen emporsteigen, die Kornische durchbrechen und sich bis zur Höhe des Gebäudes erheben. Ferner ist die Kornische, welche, wie in S. Frediano, sich in halber Höhe zwischen den Bögen und der Galerie befindet, und den ganzen Innenbau umläuft, nichts weiter als eine einfache Hohlkehle mit ihrem Kranz (cimasa o corona). Endlich sind die Fenster hier nicht mehr so weit wie bei S. Frediano, sondern schon enger und länger, mit nach außen und innen divergirenden Wänden." — Weiter sagt Cordero: „... in jenem halben Jahrhundert, oder wenig mehr, seit der Erbauung S. Frediano's machte die italienische Architektur wirklich wesentliche Veränderungen durch 2c." — Ich fasse Cordero beim Wort und frage, wie kommt es aber, daß die Architektur Roms selbst, wo doch das römische Volk viel reiner erhalten blieb, als im Reich der Longobarden, wie kommt es, daß dort sich nicht ein ähnlicher romanischer Stil bildete, wenn dieser wirklich nur ein nothwendiges und selbstverständliches Resultat römischer Architektur war? Wie kommt es ferner, daß der romanische Stil der Lombarden, der aus dem römischen der Longobarden hervorging, so viele und nahe Verwandtschaft mit dem romanischen Stile mehrerer anderer germanischer Völker zeigt, so fremd dagegen dem toskanischen, byzantinischen und anderen gleichzeitigen Stilen gegenüber steht?

So kommen wir also zu dem Resultat, daß, wenn es auch, besonders im Anfang, vorzugsweise Romanen sein mochten, welche für die Longobarden bauten, und wenn diese auch den römischen Stil ohne Weiteres adoptirten, daß sie doch, von allem Anderen hier ganz abgesehen, schon durch ihre Herrschaft, ihre Aufträge, ihre Gewohnheiten und Ueberlieferungen, nicht bloß in der Privatarchitektur, sondern auch im Kirchenbau offenbar zur Entwicklung der ornamentalen und konstruktiven Motive beitrugen, welche später den Charakter der lombardischen Architektur ausmachten.*) Und daß allmählich auch Germanen bei den romanischen Künstlern in die Lehre gingen und mit ihrer jungfräulichen Phantasie ihr Scherflein zur Entwicklung der Künste beitrugen, scheint uns um so wahrscheinlicher, als wir schon sahen, daß sie jedenfalls gute Waffenschmiede, wahrscheinlich auch gute Zimmerleute besaßen, und als uns überdies in Bezug auf ihre Malerei und Skulptur die bestimmtesten Notizen, wie auch noch Werke erhalten sind, welche einen Beweis für ihre selbständige Initiative in diesen Künsten bilden.

(Fortsetzung folgt.)

*) Als ein Beispiel, wie altgermanische Mythen auf die Entwicklung dekorativer Motive bei den Longobarden eine Wirkung ausübten, erwähnen wir den schon genannten Widderkopf, dem die Longobarden Verehrung zollten und der sich an Kapitälen aus ihrer Zeit (Osten) befindet.



Die Londoner Weltausstellung von 1871.

I.

Vor zwanzig Jahren fand in London die erste Weltausstellung statt, zu einer Zeit, da Europa, eingeschläfert durch einen mehr als dreißigjährigen Frieden und beruhigt durch die Theorie vom europäischen Gleichgewicht, fast zu glauben schien, alle künftigen Kämpfe der civilisirten Völker würden in einem Glashause stattfinden. Als elf Jahre später die zweite Monstre-Ausstellung in South Kensington stattfand, hatte Europa schon bittere Erfahrungen gemacht, und man mußte sich entschließen, den Begriff der Weltausstellungen loszulösen von politischen Utopien.

Die neue Internationale Ausstellung aber, welche am 1. Mai d. J. in South Kensington eröffnet wurde, fällt in eine Zeit, da man in diesem sichern Eiland sich daran gewöhnt hat, den Kriegszustand Europa's fast als den normalen zu betrachten, und da die spekulirenden Geister, weit entfernt von süßen Friedensträumen, ihre Muße ausfüllen mit dem Entwerfen und Ausmalen künftiger Feldzüge.

Dürfen wir demgemäß nicht hoffen, endlich in eine Friedensaera eintretend, unsere ganze Kraft der Förderung der erhabenen und nützlichen Wissenschaft und der schönen Kunst zu widmen, so ist es doch wenigstens erfreulich, die Hoffnung lebendig zu sehen, daß die Völker mitten im ernsten Geschäft der Waffen noch Muße finden werden, Wissenschaft und Kunst nebenher zu betreiben. — Es zeugte von viel Zuversicht, am 1. Mai, als jenseits des Kanals der Bürgerkrieg noch raste, eine Ausstellung zu eröffnen, die nun die erste sein soll in einer Reihe von jährlich stattfindenden Ausstellungen. In Beziehung auf das diesmalige Resultat muß freilich unser Urtheil dahin lauten, daß die Urheber des Plans ausgegangen sind von einer zu hohen Schätzung der Leistungsfähigkeit der Völker.

Dieser Plan einer radikalen Umgestaltung des Weltausstellungssystems war aber an und für sich lobenswerth. — Die erste Veranlassung dazu gab wohl die Kenntnißnahme der finanziellen Schwierigkeiten, mit denen die beiden letzten großen Weltausstellungen behaftet waren. Bei der ersten Londoner Ausstellung von 1851 hatten die Einnahmen nicht nur die sämmtlichen Kosten gedeckt, sondern es war eine bedeutende Summe erübrigt worden, welche von einer Kommission von hochgestellten Personen zum allgemeinen Besten verwaltet werden sollte. In der Liste der „Commissioners“, die (wahrscheinlich um der Kritik einige Achtung vor den Anordnungen des geschäftsführenden Komité's einzuflößen) dem Katalog vorangedruckt ist, finden sich zwei königliche Hoheiten, eine Durchlaucht, acht Pairs und neun Mitglieder des geheimen Rathes. Es ist also anzunehmen, daß die erbliche Weisheit der britischen Aristokratie nicht gefehlt hat im Rathe der Royal Commissioners. — Ein Theil des Kapitals wurde nun von diesem Komité angelegt im Ankaufe von Grundstücken in South Kensington, in der Absicht, dort Bauten zu errichten, die in irgend einer damals noch nicht näher bestimmten Weise dem Weltausstellungsgedanken förderlich sein sollten. In unserer Beschreibung des diesjährigen Ausstellungspalastes werden wir zeigen, daß diese Grundstücke entweder gleich anfangs sehr unpraktisch gelegen oder nun sehr unpraktisch verwandt worden sind. Das Resultat steht fest, nur wäre im ersten Fall die Kurzsichtigkeit des Komité's, im zweiten Fall dagegen der unpraktische Entwurf des Architekten zu tadeln. — Im Jahre 1869, scheint es, nahmen die bis dahin etwas vagen Pläne des Komité's eine definitive Form an. Es ward beschlossen, die allgemeine Weltausstellung in eine Reihe von jährlich stattfindenden

Separatausstellungen zu verwandeln, indem man jedes Jahr nur einen Theil des gesammten Kunst- und Industriegebietes beleuchtete, um, nachdem man das ganze Feld durchwandert hatte, wieder zum Ausgangspunkt zurückzukehren. Nur Malerei und Plastik sollten jedesmal in ihrer Integrität auftreten. Dieses war geboten einerseits durch die Bedeutung dieser Kunstzweige, andererseits durch die Schwierigkeiten der Grenzregulirung zwischen ihren verschiedenen Gebietstheilen. Es wurde dabei 1. die jedesmalige Ausgabe für ein kolossales provisorisches Gebäude gespart; 2. wurde dem Kapital, welches bis dahin zwecklos dalag, eine passende Verwendung gegeben und 3. trat bei dieser Anordnung der praktische Nutzen, der eigentliche Zweck der Weltausstellungen, dem äußeren Scheine gegenüber deutlicher hervor. Bei den früheren Monstre-Ausstellungen hielt sich zwar der Fachmann an seinen speziellen Zweig, für ihn existirten kaum die übrigen Theile der Ausstellung, und in Beziehung auf ihn war es also vollständig gleichgültig, ob die verschiedenen Abtheilungen der Kunst und Industrie auf einmal oder nach einander erledigt wurden. Aber die Weltausstellungen sollten nicht nur dem Fachmann die Gelegenheit zum vergleichenden Studium bieten, es sollten auch dem allgemeinen Publikum, der Million, wie man in England sagt, die an keinem speziellen Zweige besonderen Antheil nimmt, Kunst und Kunstindustrie näher gerückt werden. Dieses allgemeine Publikum wird nun die jährlichen Ausstellungen zwar nicht ganz so amüsant, aber wahrscheinlich lehrreicher finden als die früheren Monstre-Ausstellungen, bei denen die Masse des Materials sie nur verwirren konnte.

Das Aufregende, Frappirende der großen Weltausstellungen der Vergangenheit, der internationale Jubel, die Schützen-, Turn- und Liederkranzfeststimmung wird nun freilich wegfallen.

Einen Nachtheil der perennirenden Ausstellungen haben wir schon berührt. Für die früheren allgemeinen Weltausstellungen konnte man sich einen passenden Moment aussuchen, ein Jahr, in dem zufälliger Weise gerade Frieden war in Europa.

Nach dem Plane des englischen Komité's aber muß jedes Jahr Weltausstellung sein, und da die verschiedenen Kunst- und Industriezweige reihenweise nach einander zur Ausstellung herangezogen werden sollen, so liegt es auf der Hand, daß, in dem aus einer Reihe solcher Ausstellungen resultirenden Gesammtbilde bedeutende Lücken entstehen müssen dadurch, daß einzelne Zweige sowie einzelne Jahrgänge der künstlerischen Produktion vom Zufall begünstigt werden, während andere Kräfte durch Krieg oder Kriegsgefahr oder sonstige europäische Unruhen und Schwierigkeiten lahm gelegt werden.

Der letztere Fall liegt heuer vor.

Selbst die sanguinischen Royal Commissioners müssen vorausgesehen haben, daß dieses Jahr wenigstens ihre Hoffnungen auf eine allgemeine Betheiligung an der Ausstellung nicht in Erfüllung gehen konnten. Frankreich hatte zu schwer gelitten, um sich seiner Stellung in der künstlerischen und industriellen Welt gemäß bei diesem Werk des Friedens zu betheiligen. Es hatte zwar ein ganzes Heer französischer Künstler im gastlichen England eine Zufluchtsstätte gefunden, während der Feind den heimathlichen Boden überschwemmte. Sie hatten während der Dauer des Krieges hier Ruhe und Muße genossen. Aber die Ereignisse des verflossenen Jahres waren nicht solche, die vom patriotischen Künstler gebieterisch eine Verewigung fordern, auch begeistern den Franzosen nicht „die Nebel des fröstelnden Nordens"; seine Farben erblassen und seine Phantasie erlahmt im feuchtkalten Qualme der britischen Hauptstadt. Da war guter Rath theuer. An Quantität und Qualität mußte Frankreich seine alte Stellung behaupten. So kamen denn die Royal Commissioners auf den Gedanken, eine Sammlung der in englischem Privatbesitz vorhandenen Werke französischer Kunst zu veranstalten. Auf ihre Anfragen zeigten sich die englischen Kunstsammler äußerst zuvorkommend, und das Resultat ihrer Bemühungen war eine höchst erfreuliche Sammlung, die bis auf J. L. David, den konzessionirten Verherrlicher der ersten Republik und des ersten Kaiserreichs, hinaufreichend, einen ziemlich vollständigen Ueberblick der französischen Malerei des verflossenen Jahrhunderts gewährte. Wenn nun auch eine solche Zusammenstellung an sich recht interessant und lehrreich ist, so scheint sie uns denn doch kaum dem Begriffe einer jährlichen europäischen Kunstrevue zu entsprechen.

Aber während die Franzosen so kühne kunstgeschichtliche Sprünge machen durften, wurde einzelnen deutschen Schulen nur die Hälfte des beanspruchten Raumes bewilligt. Es ist, als hätte

hier das Schiller'sche Wort illustrirt werden sollen: daß der deutschen Kunst kein Augustisch Alter geblüht und keines Medizäers Güte gelächelt habe. Jedenfalls erscheint sie hier vollständig losgelöst von der wiedergebornen Herrlichkeit des Deutschen Reiches. Neben den beiden französischen Sälen sind die Werke der deutschen Schulen in einem durch eine bretterne Scheidewand in zwei Hälften getheilten Saal mit denen andrer Nationen zusammengepfercht. In der einen Abtheilung dieses Saals hängen die Bilder der Münchener Schule denen der modernen Italiener gegenüber. In der zweiten Abtheilung durfte die bildende Kunst von Preußen, Schweden und Norwegen, Oesterreich und Sachsen-Weimar sich nach Herzenslust ausbreiten. „Wo ist des Deutschen Vaterland?" mochte wohl der der Geographie nicht sehr kundige Britte fragen. „Ist's Bayerland? Ist's Steyerland? Ist's Schweden, Norwegen oder Sachsen-Weimar?" Wenn wir von der außerordentlichen, Frankreich erwiesenen Gunst absehen, so ist das neutrale Belgien am besten weggekommen, das einen großen Saal für sich erhalten hat, welchen die belgische Schule in anerkennenswerther Weise füllte. Manche Länder, wie z. B. Spanien und die Schweiz, scheinen gar nicht vertreten zu sein.

Auf allen Weltausstellungen war es üblich, dem Lande, in dem die Ausstellung stattfand, die Hälfte des Raumes zu überlassen, und wir beklagen uns nicht darüber, daß in diesem Fall der englischen Kunst und Industrie etwas mehr als dieser Bruchtheil zufiel. Schon die schwache Betheiligung des Continents erklärt und rechtfertigt dieses. — Als noch Friede war in Europa, und als man die Regeln dieser projektirten Ausstellungen besprach, entschlossen sich Her Majesty's Commissioners zu einigen Bestimmungen, die in der Folge lästig erschienen. In der Abtheilung für bildende Kunst sollten nur solche Werke zugelassen werden, die innerhalb der letzten fünf Jahre vollendet worden waren. Kein Künstler sollte mehr als zwei Werke einsenden dürfen und eins dieser Werke wenigstens durfte noch nicht in London ausgestellt worden sein. Wir haben schon erzählt, wie ganz und gar Her Majesty's Commissioners in Beziehung auf Frankreich von ihren Grundsätzen abgegangen sind; aber schon beim Ausfüllen der englischen Galerie mußten sie merken, daß diese Bedingungen unhaltbar waren. Sie sind in der That mit Ausnahme der ersten vollständig zwecklos. Die Gelegenheit zu einem Vergleich der gleichzeitigen Leistungen verschiedener Schulen und verschiedener Länder ist bei internationalen Ausstellungen stets der Hauptzweck. Daß dem Londoner Kunstbummler im Ausstellungspalast nur Neues geboten werde, das war ein Wunsch, auf den man unseres Erachtens keinerlei Rücksicht zu nehmen hatte.

In die englische Galerie hat man sich nun entschließen müssen, Bilder, die schon in London ausgestellt waren, nicht etwa nur ausnahmsweise, sondern massenhaft aufzunehmen, aus dem einfachen Grunde, weil fast alle halbwegs passablen Werke englischer Künstler in die jährliche Ausstellung der Royal Academy kommen.

Die englische Galerie der Internationalen Ausstellung enthält daher fast nur solche ganz neue Bilder, die von der nicht allzustrengen Jury der Royal Academy zurückgewiesen wurden. In den meisten aus den zwei letzten Jahrzehnten stammenden Bildern dieser Galerie finden wir indessen eine werthvolle Ergänzung der akademischen Ausstellung. Wir werden daher, um die moderne englische Malerei in ihrer Gesammtheit zu studiren, die beiden Ausstellungen zusammenziehen.

Ehe wir aber diese Betrachtungen beginnen, wollen wir einen Blick werfen auf das Lokal, in dem die internationalen Kunstschätze in South Kensington aufgespeichert sind.

Der der Weltausstellung gewidmete Gebäudecomplex umgibt an den vier Seiten den Garten der Horticultural Society. Dieser Garten aber ist ein ziemlich langgezogenes Rechteck, mit dessen vier Seiten vier Straßen parallel laufen in solcher Weise, daß an drei Seiten, südlich, östlich und westlich vom Garten zwischen den Flügeln des Ausstellungsgebäudes und den Straßen noch Bauplätze frei bleiben. An der südlichen Schmalseite des Gartens steht noch ein Theil der 1862er Ausstellungsgebäude, welcher damals zu Restaurationsräumen benutzt wurde und jetzt demselben Zwecke dient. Zwischen diesem Gebäude und der Cromwell Road liegt eine unwegsame Wüste, angeblich der Bauplatz für ein naturgeschichtliches Museum.

Von dieser Seite führt keine Pforte in das Ausstellungsgebäude. Der Haupteingang, wenn

da überhaupt von einem Haupteingang die Rede sein kann, liegt in der südwestlichen Ecke. Dort steht an der Straße (Exhibition Road) ein kleiner, mit Anzeigen beklebter hölzerner Portikus, und von da aus führt ein niedriger, mit Brettern geschlossener Gang durch die leeren Bauplätze hindurch in das Innere des Gebäudes. — An den beiden Langseiten wird der Garten theilweise begrenzt durch zwei schmale Gebäude (the magnificent Fine Art Galleries), deren unterer Stock von der Gartenseite durch die sich hier anlegenden Arkadenreihen hindurch sein Licht empfängt, während der zweite den Bildergalerieen gewidmete Stock mit Oberlichtern versehen ist. Nach dem Garten zu ist die Mauer dieses obern Stocks dekorirt durch Blendarkaden, an denen man sich bemüht hat, Schlingpflanzen in die Höhe zu ziehen, ein Bestreben, welches wir Angesichts der Backsteinornamentik der „magnificent Fine Art Galleries“ nicht genug loben können.

Eine mit Asphalt belegte Terrasse über den Arkaden gestattet dem für Architektur sich Interessirenden, genannte Backsteinverzierungen etwas schärfer in's Auge zu fassen, als das von unten aus möglich ist.

Jede der „Fine Art Galleries“ zerfällt in drei Pavillons und zwei Zwischenbauten. Die vier Endpavillons sind zu Treppenhäusern benutzt, und die beiden nördlichen stehen in Verbindung mit Arkadenreihen in Form von Viertelskreisen, welche, das nördliche Ende des Gartens einschließend, den Uebergang bilden zu dem in der Längenaxe des Gartens liegenden Gewächshaus der Horticultural Society.

In diesem Gewächshaus fand am 1. Mai die Eröffnungsfeierlichkeit statt, und hier sah man lange Reihen von Bürgermeistern und andern Würdenträgern aus der Provinz im amtlichen Pelzornat mitten unter einer tropischen Flora einherschreiten. — Während der Dauer der Ausstellung sollten dort Blumenausstellungen stattfinden, von denen wir nicht sicher behaupten können, ob sie auch international sein sollten, wie alles Andre in diesem Gebäudecomplex. Wahrscheinlich, denn im offiziellen Programm werden die ausgestellten Gegenstände unter vier luminos ausgesonnene Rubriken gebracht: Bildende Kunst, Industrie, Erfindung und Gartenkunst. Vom Gewächshaus gelangt man in der Verlängerung der Längenaxe durch eine hohle Gasse in die am Hydepark liegende „Albert-Hall“, woselbst die architektonische Effektsteigerung, die wir vom Restaurationsgebäude aus durch die Bildergalerieen und Arkaden hindurch verfolgen konnten, ihren Höhepunkt erreicht. Dies ist ein Gebäude, dessen nothwendiger Zusammenhang mit der Ausstellung nicht sofort einleuchtet. Eigentlich ist es ein riesenhafter elliptischer Konzertsaal, der neben den 1200 Mitwirkenden, die im Orchester Platz haben, mit Leichtigkeit 6000 Zuhörer soll fassen können. Die Mitte bildet eine elliptische Arena mit den besten Plätzen, 102 Fuß (engl.) lang und 68 Fuß breit. Von hier an steigen amphitheatralisch zehn Sitzreihen aufwärts bis zu einem Gürtel von drei Logenrängen. Ueber den obersten Logen folgen wieder acht treppenartig hintereinander aufsteigende Sitzreihen und darauf eine breite und hohe Galerie, die mit dreißig Bogen nach dem Saale zu sich öffnet, und in der, wie behauptet wird, im Nothfall 2000 Zuhörer Platz finden würden, wobei es allerdings zweifelhaft erscheint, ob die sämmtlichen 2000 zugleich Zuschauer sein würden. —

Dadurch allein, daß man die Wände dieser Galerie zum Aufhängen von Stichen, Radirungen und Photographieen benutzt hat, ist die „Albert-Hall“ mit in den Gebäudecomplex der Ausstellung hineingezogen worden, und dadurch ist man auch gezwungen worden, den Eintritt in diese Galerie dem die Ausstellung besuchenden Publikum freizugeben, selbst wenn gerade unten ein Militär-Musikcorps spielte.

Es ist kein Mangel an Eingängen in die Albert-Hall. Aber mit Ausnahme des Haupteingangs (Royal Entrance) sind diese von unheimlich knappen Verhältnissen. Der nach dem Park zu gelegene Haupteingang unter einem mächtigen Portikus ist geräumig und fast großartig, aber er führt eben in die Albert-Hall und nicht in die Ausstellung. Um vom Haupteingang dorthin zu gelangen, muß man durch die langen krummen Gänge wandern, welche mit den Logen in Verbindung stehen. Auch sehen wir nicht ein, wo man nun noch einen Haupteingang in's Ausstellungsgebäude anbringen könnte, es sei denn, daß man sich entschlösse, den südlich vom Garten gelegenen Bauplatz für das naturhistorische Museum zu opfern, um dort einen freien Platz, einen Eingang und eine Façade zu schaffen.

Der Hauptfehler des Gebäudes liegt aber nicht im Mangel eines Haupteingangs, der nur vom ästhetischen Standpunkt aus unentbehrlich ist, sondern in den mangelhaften Verbindungen.

Der Weg durch die sämmtlichen aufeinanderfolgenden Ausstellungsräume beträgt etwa eine englische Meile, d. h. eine gute Viertelstunde. Um von einem beliebigen Punkt des Gebäudes zu irgend einem andern zu gelangen, gibt es nur zwei Wege: rechts durch die Galerieen oder links durch die Galerieen. Man muß jedesmal entscheiden, welches der kürzere ist. Will man aber z. B. zum Zwecke eines Vergleichs von der englischen Bildergalerie zu den gegenüberliegenden ausländischen Bildern gehen, so bleiben sich beide Wege etwa gleich und man hat die Hälfte des ganzen Umkreises, eine halbe englische Meile, zurückzulegen, wozu man des Menschengedränges in den Sälen und sonstiger Hindernisse wegen mindestens zehn Minuten brauchen würde. Das ist nun für den, der zu seinem Vergnügen da ist, zu lästig, und für den, der zum Studiren da ist und dessen Zeit werthvoll ist, nicht weniger unangenehm. Einen Ausweg gibt es hier allerdings, den Ausweg nämlich, der in den Garten der Gartenbaugesellschaft führt, durch welchen man verhältnißmäßig rasch von der einen Bildergalerie zur andern gelangen kann. Aber abgesehen davon, daß man an der Pforte des Gartens einen Zoll von „six pence" zu entrichten hat, und selbst angenommen, daß man trocknen Hauptes und trocknen Fußes hinüber kommt, wird man uns wohl zugeben müssen, daß das nicht gerade das Ideal von einer zweckmäßigen Verbindung zweier Bautheile ist, wenn der Weg vom einen in den andern durch fremdes Eigenthum und durch einen Garten führt.

Es läßt sich eine, aber auch nur eine schlechtere Grundrißanlage denken, als die, welche hier zur Ausführung gekommen ist: wenn man nämlich die sämmtlichen Gebäude, die jetzt um den Garten herumliegen, nebeneinander in einer geraden Linie aufgestellt hätte. Wenn wir diese Nachtheile in's Auge fassen, so wird es schwer zu verstehen, warum Her Majesty's Commissioners für die Ausstellung einen Bauplatz sich ausgesucht haben, der so unüberwindliche Schwierigkeiten bot, wenn es nicht möglich war, sich mit der Horticultural Society zu verständigen, um durch deren Garten einige Verbindungsbauten durchführen zu können. Selbst für die architektonische Gesammtwirkung des Gebäudes ist der Garten zu groß, und doch sind wahrscheinlich ästhetische Rücksichten hier maßgebend gewesen. Möglichst viel Effekt für möglichst wenig Geld, das scheinen die leitenden Grundsätze gewesen zu sein, welche hier allerdings nicht zum erstenmal auftreten in der Baugeschichte. Anderswo kostet ein geräumiger Garten schweres Geld, hier konnte man ihn umsonst haben; also frisch zugegriffen! In den sämmtlichen Einrichtungen der Ausstellung herrscht eine in diesem Lande seltene Sparsamkeit, aber nicht jene weise Oekonomie der Mittel, die sich in jedem Meisterwerk der Baukunst findet und die in der strengen Unterordnung der Nebensachen unter den architektonischen Hauptgedanken besteht. Dieser leitende architektonische Gedanke scheint vielmehr überhaupt zu fehlen. Es ist, als wäre das Gebäude zu einem ganz andern Zweck errichtet worden, und als hätte man sich nur provisorisch dort eingemiethet. Wie in einem Miethhause tragen die einzelnen Räume gar nicht das Gepräge ihrer Bestimmung. Mit Ausnahme der Bilder vielleicht, die in den Oberlichtsälen hängen, könnte Alles ganz gut den Platz wechseln.

Wie ein Scherz liest sich die Bemerkung im Katalog, daß im linken Flügel die ausländischen Bilder über den Produkten der Kunstindustrie angebracht seien, während im andern Flügel neben den englischen Bildern die Maschinerie in Bewegung sich befinde. In der englischen Bildergalerie selbst aber kommt uns diese Anordnung durchaus nicht mehr humoristisch vor. Das Klappern und Stampfen der rastlos arbeitenden Maschinen bringt in unser Ohr, und in unsere Nase bringt jener ölige Maschinengeruch, den wir unwillkürlich mit den Miseren der Seeschifffahrt in Verbindung bringen. Der Mangel an Ueberlegung, den wir bei der Raumvertheilung haben rügen müssen, wird auch in den kleinsten Detaildispositionen an den Tag gelegt. Eine für die Besucher höchst wesentliche Anstalt ist z. B. die Garderobe, in der man gegen ein mäßiges Trinkgeld den Regenschirm, den treuen Freund des englischen Fußgängers, in Verwahrung geben kann. In der Internationalen Ausstellung fehlt diese Einrichtung ganz und gar, was im Interesse sowohl des ausstellenden Künstlers als auch des Besuchers sehr bedauerlich ist, und was letzterem unerklärlich erscheinen muß, bis er die Erfahrung gemacht hat, daß es in die genannten Bildergalerieen hinein

regnet. Wir selber haben während eines Gewitters das Publikum mit aufgespannten Schirmen dort promeniren sehen.

Wir würden mit unsern leider wenig schmeichelhaften Bemerkungen sobald nicht enden, wenn wir auf das Gebiet der literarischen Erzeugnisse des Komité's übergingen, wenn wir von dem auch in der zweiten Auflage äußerst lückenhaften und fehlerhaften Katalog reden wollten, von der wahrhaft schamlosen Reclamemacherei und von dem bombastisch nichtssagenden offiziellen Programme. Doch wir können uns mit der Andeutung dieser Unvollkommenheiten begnügen. Wir wollen hier nur noch einer Sache gedenken, die für die Halbheit in der ganzen Ausführung des Ausstellungsgedankens höchst bezeichnend ist. Anfangs sollten bei dieser Ausstellung gar keine Preise verliehen werden, die Aufnahme eines Gegenstandes in den Ausstellungspalast sollte an sich schon Auszeichnung genug sein. Später aber entschloß man sich, von dieser Regel eine Ausnahme zu machen. Man eröffnete eine internationale Fächerkonkurrenz, bei welcher die Konkurrenten Damen sein mußten, die ihr 25. Lebensjahr noch nicht überschritten hatten. Neben andern Preisen gab die Königin einen Preis von 40 Pfund, welcher nicht ertheilt wurde. Ihre königl. Hoheit die Prinzessin Luise von England errang einen Preis von 10 Pfund. Die Idee ist eines Bazars würdig.

Wir sind in unserer Beurtheilung der Einrichtungen dieser Ausstellung deswegen etwas streng verfahren, weil wir glaubten, billigerweise erwarten zu dürfen, daß man sich hier die bei früheren Ausstellungen gemachten Erfahrungen besser zu Nutze machen werde.

In Beziehung auf die mangelhafte Vertretung mancher Länder und mancher Kunst- und Industriezweige muß man mit Rücksicht auf die Ereignisse des verflossenen Jahres mit aller Schonung verfahren, aber in Beziehung auf das Gebäude und die Verwaltung der Ausstellung haben wir keine derartigen Rücksichten zu beobachten.

Den Bau eines permanenten Ausstellungsgebäudes hätte man nur mit dem festen Entschluß in Angriff nehmen sollen, von allen Erfahrungen der Vergangenheit Gebrauch zu machen und ein mustergiltiges Werk hinzustellen für die Zukunft.

Ernst Ihne.

Die dritte internationale Ausstellung in Wien.

III.

Piloty, dessen persönlicher Einfluß auf die Münchener allmälig so bedeutend wird, wie seinerzeit der W. Schadow's auf die Düsseldorfer Schule gewesen, dessen aufopfernder Unterweisung wir, um nur der jüngsten einheimischen Maler zu gedenken, Munkacsy, Defregger, Kurzbauer verdanken, hatte dafür gesorgt, daß sein neues Bild: „Der Dauphin bei Schuster Simon und Roger" noch vor dem Thorschluß eintreffen konnte. Das traurige Loos des armen Kindes in dieser rohen Gesellschaft ist Vielen zu Herzen gegangen. In uns konnte das etwas flüchtig gemalte Bild die Erinnerung an andere vollendetere Werke des Meisters wohl nicht verdrängen. Der wehrlose Knabe bleibt, wie ungebärdig auch der Schuster sich benehme, wie breit sich auch der am Boden liegende Freund und Gehilfe des moralischen Nachrichters mache, der wehrlose, in eine Ecke des Zimmers gedrängte Knabe bleibt denn doch die Hauptperson der ganzen Scene, in der sich wahre Coulissenreißer, die beiden schlechten Kerle, viel zu wichtig machen. Erwägen wir noch die besondere Schwierigkeit, einem noch nicht völlig entwickelten Kopfe Ausdruck zu verleihen, ohne an's Gesuchte, Unnatürliche zu streifen. So war denn auch Piloty darauf bedacht, die krampfhaft geschlossene Hand des noch fürstlich gekleideten Knaben gleichsam sprechen zu lassen; leider hat die Linke ihre Aufgabe nur zu sehr im Sinne des Evangeliums genommen, sie weiß gar nichts von den Gefühlen ihrer Schwester, theilt sie folglich auch nicht, und das aus dem sehr einfachen Grunde, weil sie nicht fertig geworden ist. Und so ziehen Simon und Roger den Löwentheil jener Aufmerk-

samkeit an sich, die wir richtiger, in Betracht des täglich siegreicheren Realismus, als Bewunderung bezeichnen sollten.

Knaus hatte ein kleines geistsprühendes „Kostüm-Porträt“ von so markigem Vortrag eingesandt, daß wir es als einen entschiedenen Fortschritt in der Technik des oft nur zu glatt malenden Künstlers begrüßen. Dieser energische Kopf ist frei und doch streng behandelt, von überzeugender, lebendiger Wahrheit. Ein Rembrandt oder Hals würde sich wohl selten die Mühe geben, einen Kopf so vollendet durchzuführen, allein das Temperament oder die Laune des Malers ist denn doch nicht das einzig entscheidende Moment, das bei dem Eindrucke, den dessen Werk auf den Beschauer macht, in Betracht genommen werden muß. Unsere größten Bildnißmaler, die Dürer, die Holbein malen ruhig, sinnig, treuherzig, und rücken besonnen, durch eine sehr sorgfältige Ausführung, der Natur so nahe wie möglich. Die äußerst seltenen unbezweifelten kleinen Clouet's, an die Knaus gedacht haben mag, ehe er an's Werk ging, können jedes „großen Styls“ entbehren, um als Bildnisse mustergiltig zu wirken.

Nach dem Gesagten kann es Niemand Wunder nehmen, wenn wir den nachträglich angelangten „Studienköpfen“ von Lenbach nicht einen so hochachtungsvollen Empfang bereiten, wie der war, durch den wir pflichtschuldig seinem zuerst ausgestellten, reizenden Damenporträt gehuldigt haben. Sie sind zu skizzenhaft, zu ungleich, zu unsauber, stellenweis geradezu hart und roh behandelt. So schmutzige Hände, wie die sind, mit welchen Lenbach eine im vollen Lichte gemalte, ein Barett tragende, anmuthige Dame begnadet, hat sich sogar der von Diderot (1765) so scharf zurecht gewiesene Restout, ein Maler dritten Ranges, nicht erlaubt. Eine solche Nachlässigkeit läßt sich allenfalls durch die zu große Ermüdung des übermäßig in Anspruch genommenen Künstlers erklären, aber nicht rechtfertigen. Auch von jenem seelenvollen Schmelz der Färbung, der aller Augen und auch die unsrigen, in dem holden Antlitz der blassen Brünette so träumerisch berührte, ist in diesen verspäteten Bildnissen keine Spur zu finden. Die fast Rubens'schen Reize einer jungen Frau, die in dem engen Rund, in das sie die Willkür des Künstlers eingeschlossen, sich wirklich und mit vollem Rechte nach einer freieren Behandlung sehnen dürfte, erscheinen so flüchtig, so trocken aufgetragen, daß sie gar nicht verschmolzen sind. Kurz, Lenbach ist sich diesmal nur in den Augen gleich geblieben, im Blick, den er zu richten, zu beleben und zu fesseln weiß, wie es nur die wahrhaft großen Porträtisten verstanden. Ein Bildniß von Matejko, durch markige Naturwahrheit und malerische Bedeutsamkeit gleich ausgezeichnet, das streng modellirt und wirksam, mit kluger Unterordnung des Stofflichen gemalt ist, solch ein Bildniß hat unseres Erachtens immer ein gewisses Anrecht auf einen Ehrenplatz. Als ein solches müssen wir aber das Brustbild eines jungen Mannes begrüßen, das bei allen erfahreneren Kunstfreunden gewiß Aufsehen erregt hätte — nicht nur wenn, sondern auch in dem Falle, daß es ihnen näher gerückt, tiefer gehängt worden wäre. Unter den gegebenen Verhältnissen mußten sich alle, die nicht in der Lage waren, ihre Sehnerven künstlich zu schärfen, mit der erfreulichen Wahrnehmung begnügen, daß der hochbegabte polnische Künstler jene prickelnde, unruhig flimmernde Färbung, durch die seine Gemälde mehr auffielen als anzogen, völlig überwunden hat und zu den klassischen Ueberlieferungen ruhigen Vortrags und gedämpfter Farben zurückgekehrt ist. Ein Grund mehr, um seinem nächsten historischen Gemälde mit gespannter Erwartung entgegenzusehen; denn Matejko kann uns, zu Ehren der heimischen Kunst, nicht bald genug die Gelegenheit bieten, seine Leistungen ausführlicher zu beleuchten. Vorderhand beschäftigen uns noch zwei ausländische Bilder.

Mit überraschendem Ernst, fast feierlich, tritt der sonst stets so harmlos schaffende K. Schlösser auf. Er führt uns ein „Religionsgespräch“ vor. Der Pariser Schalk ist zum deutschen Denker geworden. Der Einfluß Couture's weicht dem seines ersten Lehrers, des wackern Jakob Becker in Frankfurt; so erstrecken sich die deutschen Errungenschaften auch auf das Gebiet der schönen Künste! Aber wird es auch gelingen, K. Schlösser, diesen Liebling der Franzosen, dauernd an die Heimath zu fesseln? Diese Frage dürfte eben so schwierig zu beantworten sein, wie die, über was die beiden so gravitätisch einherschreitenden Männer eigentlich sprechen? Die fahlen fallenden Blätter der einsamen Bäume, die sie offenbar aufgesucht, stimmen so ernst.

Schließlich sei noch eines Münchener Bildes, „Auszug zur Jagd“ von M. Gierymski

erwähnt, ein Thema, das in einer grünlich gelben Tonart sicher, leicht und breit durchgeführt ist. All diese zahlreichen, an mehreren Stellen fast gleichzeitig aus dem lichten Birkenholz herausreitenden Jäger in gelblichgrünen Jagdröcken, alle frisch und heiter wie die knospenden Gebüsche und wanderlustig wie die lichten Wolken über ihnen, heben und beleben recht wirksam das von dem Künstler angestimmte Frühlingslied.

Aus der Reihe der Wiener Maler wäre es geradezu unverantwortlich L. C. Müller mit Stillschweigen zu übergehen. Als früher viel beschäftigter Zeichner für unsere beste illustrirte Zeitung hat er eine dankbare Vorschule durchgemacht. Er versteht es, jeder von ihm geschilderten Scene ein scharfes Gepräge zu geben, achtet sorgsam auf die mannigfache Bewegung seiner Gruppen und führt seine Bilder anspruchslos solid aus. Die drei sonnengebräunten italienischen Buben, die das volksthümliche „Kugelschnellen" con amore, wenn nicht gar mit Leidenschaft spielen, sind mit ihrem Spiele vollauf beschäftigt; die haben für nichts Anderes weder Augen noch Ohren. Allein die vom Belvedere angekaufte „Letzte Tagesmühe" verräth eine ungleich größere Vielseitigkeit dieses jungen Talentes. Es wird Abend; mit größtentheils schon gefüllten Eimern kehren Mädchen und junge Frauen von den Ufern der Theiß in's nahe Dorf zurück. Die verschiedenen Momente des Schöpfens und Tragens, der Eile oder des Zögerns, der Ermüdung oder jugendlicher Kraft sind der Natur abgelauscht; alle diese Gestalten thun dasselbe, aber jede in ihrer Weise, und so individuell ist auch der Ausdruck der Köpfe, ja sogar die Art der Bewegung jeder Einzelnen wiedergegeben. Wenn L. C. Müller in dieser Art und Weise rüstig weiter arbeitet, könnte er der österreichische Breton werden.

H. Canon, der seit Jahren in Stuttgart lebt, ist bereits eine selbstbewußte Kraft. Er führt einen kräftigen Pinsel, liebt warmes, dunkles Kolorit, und bedient sich eines fetten pastosen Vortrags. Leuchtkraft besitzen seine Bilder, aber an Leichtigkeit und Durchsichtigkeit der Farbe lassen sie viel zu wünschen übrig. Dem Künstler scheint es immer und immer nur darauf anzukommen, die Augen jedes Vorübergehenden auf sich zu ziehen, was ihm auch meistens gelingen mag; ob sich aber auch deren finden, die z. B. vor diesem schmucken „Mädchen mit Stereoskop" — beiläufig gesagt, in der Weise S. Coning's — stehen bleiben, länger verweilen, sinnen und träumen? — Das wirksamste seiner Bilder, die „Flamingojagd", feurig tief gehalten, wie ein glühender Dehodencq, ist doppelt interessant: der arabische Häuptling und dessen Negersklave, ihre Gewänder, ihre Waffen sind nicht nur höchst wirksam aus dem Dunkel des Verstecks, in dem sie auf ihre Beute lauern, herausgearbeitet, als dritter im Bunde macht sich, dem Herrn zur Seite hockend, auch die kräftige Gestalt des Malers selbst geltend.

Doch unsere Aufgabe ist es auch, die weniger anspruchsvollen Bilder aufzusuchen, wir müssen folglich wenigstens im Vorübergehen einen Augenblick vor den kleinen Seebildern Perko's verweilen, dessen „Chinesische Fluß-Dschunken" und „Im Hafen von Portsmouth" ein sehr verständiges, holländisch ruhiges Schaffen bekunden: ein wahres Aufgehen des Künstlers in seinem Vorwurf. Vor lauter Luft und Wasser denkt man gar nicht, daß sie und von wem sie gemalt sind. Noch einem anderen kleinen Bildchen verdanken wir einen harmonischen Genuß; es ist dies Mészöly's „Ausfluß vom Hintersee". Ueberreich, wie wir in diesen Räumen an Berg- und Gletscher-Ansichten sind, — welche Wohlthat, seine Augen einmal ohne Steigeisen herumschweifen zu lassen; bequem, gefahrlos, mit einem Worte, eben zu schauen! Mészöly's Ferne scheint in Thau und Nebel untergegangen zu sein.

Huber's „Kühe im Wasser" sind eine gute, viel versprechende Studie. Von dem, was der Maler der großartigen Dekorationen zur Zauberflöte, Jos. Hoffmann, überhaupt zu leisten vermag, gibt selbst die gelungenste seiner Einsendungen kaum einen Begriff. Sein „Am Gmundner See" ist zwar mit blendend effektvoller Leichtigkeit behandelt, wir können es jedoch nur als eine Visitenkarte des seit Monaten überaus beschäftigten Künstlers gelten lassen. J. Hoffmann ist nämlich auf Vorschlag Hansen's beauftragt worden, sich an der Ausschmückung seines für Herrn v. Epstein erbauten Palastes mit sechs ungewöhnlich großen Landschaften zu betheiligen.

Wir dürfen die Besprechung der ausgestellten Bilder nicht schließen, ohne eines „Studienkopfes" von Makart zu gedenken. Eine wachsbleiche Dame, deren Reize in voller Blüthe stehen,



Sie trägt ein kostbares zurückhaltungslos ausgeschnittenes Kleid von rothem Sammt, reich mit bräunlichen Spitzen besetzt, und lächelt beinahe verschämt über ein unerbauliches Bildchen, das sie so eben auf ihrem Fächer entdeckt hat. Ein wahrer Augenschmaus für abgespannte Kunstfreunde, ward dieses neueste Werk des Künstlers, der zwar ein geborener Kolorist ist, aber eben nur das, von vielen Besuchern gerne, sehr gerne gesehen und hoch erhoben. Wir vermögen diese Bewunderung nicht zu theilen. Alle Bilder von Makart, die wir bisher Gelegenheit hatten zu sehen: die sieben Todsünden, die in den Pariser „Salon" nicht eingelassen wurden, eine Skizze zur Dekoration eines Saales, die sich in der ersten internationalen Kunstausstellung befand, eine entzückte, verzückte und zuckende Leda, endlich sein Romeo an der Leiche Juliens, den das Belvedere besitzt, weisen eine prunkvoll phantastische, geschmeidig sinnliche Behandlung, flüssige, wir möchten sagen, schleimige Farben auf, erheben sich jedoch, weil der Künstler zur Stunde noch eines geläuterten Stylgefühls entbehrt, nicht zu nachhaltiger malerischer Wirkung. Je öfter, je ruhiger man seine Bilder betrachtet, desto mehr verlieren sie. Makart mahnt uns an gewisse brillante Virtuosen, die alles können, nur nicht die kontrapunktistische Durchführung eines gegebenen Motivs. Spricht dennoch immerhin von seiner glänzenden Begabung, wir lassen sie gelten; aber bedauert mit uns den Mangel einer gründlichen Schule, das Abgehen strenger, maßvoller Zeichnung. Fließende Verse, reiche Reime zieren gewiß ein Gedicht; welchen Werth hat jedoch die reizendste Form, ohne jenes Schönere, das unser Schiller als die schöne Seele bezeichnet? Makart's Kolorit ist strahlend, gesättigt, schmelzend; wird seiner Erfindungsgabe, seiner Zeichnung je ein ähnliches Lob gezollt werden können?

Unter den plastischen Kunstwerken war Henze's Gipsmodell der Statue der Churfürstin Anna von Sachsen wohl das bedeutendste. Eine echt deutsche Frau und Hausfrau, deren Erscheinung vor allem Hochachtung einflößt. Der Ausdruck des Kopfes, die stille Sammlung der ganzen Figur reihen diese Porträtstatue den besten an. Von dem talentvollen Hellmer ist eine zarte und doch sehr bestimmt gebaute „Andromeda" rühmend zu erwähnen. Wir freuen uns, ihm zu seinem Erfolge Glück wünschen zu können; ein Prager Kunstfreund, Herr Heidl, hat den jungen Künstler nämlich beauftragt, sein Werk in Marmor zu meißeln. Einer gleichen Gunst wäre auch Siemering's Gruppe „Bacchus und Faun" vollkommen würdig. Das Motiv, daß der jugendliche Gott den Saft der Rebe in die Schale des zwischen seinen Füßen stehenden Knaben preßt, ist sehr geschickt mit anmuthiger Natürlichkeit gelöst. Nicht im Geringsten antik, im Gegentheil sehr modern sind J. Rohrdorf's „Typen aus dem Wiener Straßenleben" die man in ihrer Art klassisch nennen darf. Wir wüßten wirklich nicht zu sagen, ob diese zierlichen Gruppen mit mehr Geist erfunden oder mit mehr Humor ausgeführt sind. Schade, daß sie nur aus gebrechlichem Ton modellirt sind in hundert Jahren würden sie einen sittengeschichtlichen Werth haben.

Eugen Obermayer.

Die Versteigerung von Er. Engert's Nachlaß.

(Schluß.)

Wien, Ende Juni 1871.

Der Schluß der Engert'schen Versteigerung, welche noch die dritte Juniwoche hindurch dauerte, war zwar weniger spannend als der Beginn, aber durch die bunte Mannigfaltigkeit und den zum Theil außerordentlichen Werth der zum Aufschlag kommenden Gegenstände für den echten Kunstfreund doch von ungeschwächtem Interesse. Bei der Auktion der Antiquitäten und Kuriositäten, der Webereien und Mobilien, der Handzeichnungen alter und moderner Meister hielt sich die Theilnahme nahezu auf der anfänglichen Höhe, sank dann aber bei den Kupferstichen und Büchern allmälig auf das bescheidene Niveau herab, welches hier im kleinen Familienkreise der Bibliomanen und Enthusiasten für graphische Kunst von jeher erreicht zu werden pflegt. Wo sind sie hin, die schönen Tage der „Goldenen Ente"! So seufzte Mancher, als er die Großmächte der Finanzwelt sich in immer vordringlicherer Weise auf dem Kunstmarkte geltend machen sah. Nun, jetzt haben wir es erlebt, daß die Neigung dieser neuen Liebhaberklassen bisher ziemlich einseitiger Natur ist und meistens dort erkaltet, wo die Möglichkeit aufhört, einen augenfälligen, prunkenden Zimmerschmuck zu gewinnen. Jene wahre Sammlerlust, die für die stille Freude am Schönen, für die kunstgeweihte Mußestunde sich die wohlgeordneten Portefeuilles füllt, bleibt immer noch das Eigenthum sehr kleiner Kreise. Von den Möbeln und Teppichen wurden einzelne Stücke freilich zu hohen Preisen verkauft: ein schönes „Cabinet" aus Ebenholz mit Säulen von Achat und vergoldeter Bronze für 681 Fl., ein prachtvoller golddurchwirkter Teppich altpersischer Fabrikation (13' 6" lang und 5' 6" breit) für 680 Fl., ein kleinerer mit Silber durchwirkter für 402 Fl. Auch einzelne Blätter des Dürer'schen Kupferstichwerks in vorzüglichen alten Drucken fanden eine ihrem Werth entsprechende Schätzung, darunter Adam und Eva (B. 1, Papier mit Ochsenkopf) 149 Fl., der h. Hubertus (B. 57, Papier mit hoher Krone) 100 Fl., der h. Hieronymus in der Zelle (B. 60) 140 Fl., die Melancholie (B. 74) 175 Fl. Dagegen wurden andere Theile der Kupferstichsammlung, z. B. die schönen Klein'schen Radirungen und auch einige Prachtblätter von Rembrandt zu auffallend billigen Preisen losgeschlagen.

Ein besonderes Interesse mußten die Handzeichnungen erregen, von denen einige nach den Bestimmungen des verstorbenen Besitzers mit sehr hochklingenden Namen bezeichnet waren. Ich lasse dieselben bestehen, ohne damit in die Flammen des Kampfes, der sich um dieses und jenes Blatt entspann, neues Oel gießen zu wollen. Die höchste Schätzung erzielte ein dem Dürer zugeschriebener Vogelflügel, in bunten Deckfarben auf Pergament gemalt, welchen Engert bei einem Wiener Trödler um wenige Gulden erstanden hatte, und der nun um den Preis von 1350 Fl. in den Besitz des Hrn. Ad. Ritter von Lanna in Prag überging. Engert hatte ihn mit seinem bekannten Pendant in der Albertina (Waagen, II, 176) verglichen und stellte ihn diesem zum mindesten gleich. Leider ließ sich der Vergleich vor der Auktion nicht durch unmittelbare Zusammenstellung der beiden Blätter wiederholen, wenn auch die gleichzeitige Ausstellung des Exemplars der Albertina im Oesterreichischen Museum aus Anlaß der Dürerfeier bequeme Gelegenheit zur Erörterung der gegenseitigen Qualitäten gab. Als Resultat derselben darf hier verzeichnet werden, daß der Engert'sche Flügel seinem Doppelgänger in der Albertina (der mit dem Monogramm und dem Jahre 1512 bezeichnet ist) auf's Haar ähnlich sieht und daß beide wieder mit dem in gleicher Weise bezeichneten Eisvogel der Albertina (Waagen a. a. O.) in der Art und Qualität der Technik vollkommen übereinstimmen. Dagegen besteht zwischen diesen drei Blättern und den ebenfalls im

Oesterreichischen Museum ausgestellten Aquarellen des Hasen, der Eule und des Rebhuhns aus der Albertina ein sehr merklicher Unterschied. Während jene, der Guache-Technik zufolge, in der Malerei etwas Undurchsichtiges, in den dunkeln Tönen bisweilen Schweres haben und in ihrer allerdings bewundernswerth fleißigen und feinen Zeichnung, welche jedes Federchen mit sorgsamster Strichelung wiedergiebt, von einer mehr kalligraphischen als künstlerischen Virtuosität sind: ist an diesen gerade die Leichtigkeit und Freiheit der Behandlung, das Durchsichtige und Duftige, welches aus der sparsamen Anwendung der einfachsten Mittel entsteht, das Bewundernswerthe und für den großen, seiner Kunst vollkommen mächtigen Meister Charakteristische. Wie weich und in Wahrheit federleicht ist die Hülle des Rebhühnchens in zartem Grau und Braun hingetupft! Man glaubt sie aufblasen zu können. Wie wunderbar ist das lichtscheue Auge des Käuzchens wiedergegeben, in dessen blinder Fläche gleichwohl nach der gewohnten Weise das Fensterkreuz sich spiegelt!

Den zweithöchsten Preis (510 Fl.) unter den Handzeichnungen erreichte ein dem Tizian zugeschriebener Kopf mit dünnem kurzem Haar und Bart, in $^3/_4$ Profilwendung nach links herabblickend, sehr fein in Kreide und Tusche, offenbar nach der Natur, ausgeführt. — Wir nennen ferner das dem Raffael zugeschriebene Blatt mit Rothstiftstudien auf beiden Seiten (Motiven und Skizzen, jedenfalls nicht vor des Meisters letzte Lebensjahre fallend); die Kreide- und Sepiazeichnung zu Paolo Veronese's grandiosem Martyrium des h. Giorgio in Braida zu Verona; endlich zwei Federzeichnungen aus den zahlreichen Illustrationen J. A. Koch's zu Dante's Göttlicher Komödie.

Das Gesammtergebniß der Auktion beläuft sich auf ungefähr 46,000 Gulden. Erwähnenswerth ist, daß der Käufer des kleinen Tizian'schen Porträts bisher aus seiner Anonymität nicht herauszulocken war. Für das Bildchen, das er für 7031 Fl. (nicht 7931, wie neulich irrthümlich gedruckt wurde) kaufte, sind ihm inzwischen bereits 15,000 Fl. wieder geboten worden.

C. v. Lützow.





Trachtenbild von Dürer aus der Albertina.

Facsimile in Farbenholzschnitt ausgeführt von F. W. Bader in Wien.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Kunstliteratur.

Trachtenbilder von Albrecht Dürer aus der Albertina. Sechs Blätter in Farben-Holzschnitt ausgeführt von F. W. Bader in Wien. Festpublikation des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie zum Dürer-Jubiläum am 21. Mai 1871.

Mit Abbildung.

Seitdem Rudolf von Eitelberger im Vereine mit Gustav Heider eine gründlichere Behandlung der christlichen Archäologie und Kunstgeschichte in Wien eingeführt hat, ließ er nicht leicht eine Gelegenheit vorübergehen, um für die Förderung von Produktion und Forschung einzutreten. Unerschöpflich an neuen Gedanken, unverdrossen in der Heranziehung neuer Kräfte strebte er vor Allen das Kunstleben der Gegenwart wieder auf die historische Grundlage eines durch Geschmack und Kenntnisse geläuterten Handwerkes zu stellen.

Die Begründung des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, sammt der damit verbundenen Kunstgewerbeschule, lieferte hierzu die beste Handhabe. Im Vergleiche zu der vornehmen Ruhe anderer Museen ist diese Anstalt voll treibender Bewegung und in steter Wechselwirkung mit dem Leben und Weben des Volkes. Ein Ereigniß daher wie das 400jährige Geburtsfest Dürer's konnte an ihr am allerwenigsten unvermerkt vorübergehen.

Ist doch das alte Nürnberg der klassische Boden und Dürer selbst so recht der Vertreter jener Kunst, die eine Grenze gegen das Handwerk gar nicht kennt. Er erscheint uns sozusagen als der Schutzpatron aller auf die Verschmelzung von Kunst und Industrie gerichteten Bestrebungen. Das nächste edelste Mittelglied zwischen beiden, die vervielfältigende Kunst, verdankt zumeist Dürern die Entfaltung ihrer Blüthe.

Das österreichische Museum konnte somit das Gedächtniß Dürer's nicht würdiger feiern, als durch eine wenn auch noch so bescheidene, doch bleibende That des Fortschrittes auf dem Gebiete der reproducirenden Kunst — zumal das Bedürfniß nach Festreden und Trinksprüchen anderweit gedeckt zu werden versprach. Dem ideellen Zwecke gesellte sich auch noch der praktische: authentische Muster für das Kostümstudium zu liefern. Für die Art ihrer Wiedergabe entschieden aber die glücklichen Versuche von Helldunkel oder verschiedenfarbigem Ueberdruck aus dem xylographischen Atelier F. W. Bader's in Wien. Eine erste Probe davon, mit blos zwei Stöcken hergestellt, haben wir den Lesern der Zeitschrift im vierten Hefte des laufenden Jahrgangs vorgelegt; sie dürfte sich des ungetheilten Beifalles der Sachverständigen erfreut haben.

Hier folgt nun die dort bereits versprochene Nachbildung eines Aquarelles von Dürer mittels mehrerer Holzstöcke. Es ist das letzte Blatt aus der Festpublikation des österreichischen Museums zum heurigen Dürerjubiläum. Das Heft enthält überdies, nebst dem geschmackvollen Titelblatte, mehrere Frauengestalten, und zwar: die vornehme Dame vom Jahre 1495, die Dürer zu der Babylonischen Hure im Holzschnitte der Apokalypse (Bartsch 73) verwendete — das früheste Studium des Meisters, dessen Benützung ich in einem seiner ausgeführten Werke nachweisen konnte; ferner die drei Trachten einer Nürnberger Bürgersfrau von 1500, wie sie im Hause, zum Tanze und zur Kirche geht und beschrieben, in Kupfern bereits bekannt gemacht, in von Hefner-Alteneck's Trachtenbuch Band III, Tafel 25 u. 26.

Den vornehmen Mann, in weiter, schwarzer, mit Goldborden verbrämter Sammtschaube, lernte Dürer vielleicht um das Jahr 1517 im Gefolge Kaiser Maximilian I. kennen. Die kräftige



Federzeichnung, mit Wasserfarben angelegt, ist hier facsimile — oder um Bader's Ausdruck zu gebrauchen: „mit hündischer Treue“ wiedergegeben, selbst bis auf das kleine Uebergreifen der grünen Farbe über den Kontur links unten am Mantel.

Nicht mehr und nicht weniger als die Wirkung des Aquarells wurde angestrebt, und wie die genaue Uebereinstimmung des Abdruckes mit dem Vorbilde und mit den von Joseph Schönbrunner hergestellten Druckvorlagen lehrt, ist das Ziel erreicht. Dieses Ergebniß berechtigt weiter zu der Hoffnung, daß sich auf gleichem Wege auch Malereien in Deckfarben stilrichtig werden wiedergeben lassen und daß selbst der Wirkung der Oelgemälde beizukommen sei. Fügen wir gleich hinzu, daß die neubegründete „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ in Wien den Gedanken bereits aufgegriffen hat und sich anschickt, Aufgaben dieser Art in's Werk zu setzen.

So könnten wir denn endlich doch wieder zur Herstellung von farbenprächtigen Büchern gelangen, wie wir solche in den miniirten Handschriften des Mittelalters bewundern. Die Druckerpresse schuldet uns für dieselben noch immer einen Ersatz. Als der Buchdruck im 15. Jahrhunderte an die Stelle des Manuskriptes trat, streifte er den Büchern das bunte, heitere Festgewand der Miniatur völlig ab; an deren Stelle trat die Verzierung mit Holzschnitten und Kupfern. Hie und da versuchte man zwar noch einen Druck mit Malereien zu schmücken oder man kolorirte die gedruckten Bilder. Aber die Menschenhand vermochte der Presse gar nicht, oder nur mit Hintansetzung der künstlerischen Rücksichten zu folgen. Der Geschmack entsagte daher allmählich jeder Farbe, man gewöhnte sich an Prachtausgaben — ohne Pracht, in bloßem Schwarz auf Weiß.

Die Gegenwirkung, welche auf Grund besserer Erkenntniß erst neuester Zeit gegen diese nüchterne Farbenscheu eintrat, rief umsonst die Chromolithographie zu Hilfe. Der Steindruck bleibt immer der Type heterogen, in seiner Handhabung schwerfällig, in der Ausführung künstlerisch unzureichend, in der Ausbeute unsicher und der Zahl nach beschränkt. Nur der bunte Typendruck, wie ihn der Farbenholzschnitt liefert, kann hier die einmal gefühlte Lücke ausfüllen. Freilich müssen die reichen Mittel, welche in der freien Wahl des Kornes, der Abtonung, des Unter- und Ueberdruckes liegen, erst gehörig erprobt und besser ausgenützt werden, als dies bei den marktgängigen Heiligenbildern bisher der Fall war.

An dem Kostenbedarf, welchen das chromoxylographische Druckverfahren etwa verursachen dürfte, kann Niemand Anstoß nehmen, der da weiß, welche enormen Summen die kunstgerechte Miniirung eines einzigen Codex vor Zeiten in Anspruch nahm. Dagegen bietet die Publicität, die unbeschränkte, stets zuverlässige Druckfähigkeit des Farbenholzschnittes reichlichen Ersatz. Soll einmal neben allem anderen auch der edle Luxus in der künstlerischen Ausstattung von Büchern wieder Boden gewinnen, so ist hier der Weg vorgezeichnet; und in diesem Sinne thut somit die Wiener Festpublikation in Dürer's Namen einen glücklichen Schritt vorwärts zur farbigen Buchillustration. Vivat sequens!

Moriz Thausing.

Penaten. Von Frau Alwine Schrödter. Düsseldorf, Verlag und Druck von Breidenbach. 1871.

Man hat wohl ausgesprochen, daß Frauen niemals als Schöpferinnen neuer Kunstgattungen aufgetreten seien; und in der Regel wird es sich wirklich so verhalten. Allein es giebt Ausnahmen, und die Gattung, welcher das vorliegende Werk angehört, ist eine solche; sie ist in unsern Tagen von Frauen ausgegangen und ausschließlich von ihnen mit Glück betrieben. Ich meine natürlich nicht die Blumenmalerei überhaupt, die, wie sie schon im Alterthume ihren Pausias hatte, auch im siebzehnten Jahrhundert zunächst von Männern erneuert wurde, sondern diese spezielle Gattung, welche sich nicht mit der objektiven Erscheinung und dem Farbenakkorde der Blumen begnügt, sondern vermittelst derselben und zwar in Aquarellmalerei oder in dem derselben entsprechenden Farbendrucke eine Folge von Empfindungen oder Gedanken auszusprechen oder zu illustriren sucht. Sie wird, glaube ich, immer weibliches Eigenthum bleiben, weil sie eine Weise zarten und anschmiegenden Empfindens fordert, das Männern versagt ist und vielleicht versagt sein soll.

Was diese Gattung zu leisten vermag, hat sich wohl in keinem Werke so deutlich und so anziehend gezeigt, wie in dem vorliegenden. Penaten hat die Verfasserin es genannt, und sie versteht darunter die Genien des Hauses, welche das heilige Feuer des Heerdes, um das die Hausgenossen sich sammeln, das Feuer der Empfindung, nähren und bewahren, die großen deutschen Künstler. Das Titelblatt erklärt dies durch einige Verse, zunächst durch den bekannten von Goethe:

Was ist heilig? Das ist's, was viele Seelen zusammen
Bindet; bänd' es auch nur leicht wie die Binse den Kranz.

Diesem Titelblatte folgt dann ein bildliches Blatt, gewissermaßen eine Einleitung, welche die Sphäre andeutet, in der jene Genien wirken, die Natur des Stoffes, durch den sie jenes heilige Feuer nähren. Ueber einem vollen Kranze, in welchem sich die anschmiegende Winde um die nützliche Aehre schlingt, thront nämlich in schlank aufschießender Palme eine jugendliche, sehnsüchtig emporblickende, geflügelte Gestalt mit Lyra und Schriftrolle, in der wir auch ohne die eingeflochtenen, bekannten Verse unserer Dichterfürsten das „Schooßkind des Zeus", die „ewig junge", die Phantasie erkennen würden. Das Blatt ist dieser schönen Aufgabe vollkommen würdig, von hohem poetischen Reize, unten mit kräftigem Wechsel von Licht und Schatten, oben mit den kühngeschwungenen Linien und den zarten, mattgrünen Farben der Palmblätter, zwischen denen die liebliche Gestalt jener Unsterblichen in weißem Gewande und lichtrothem Mantel sich abhebt. Diesen beiden ersten Blättern folgen dann neun ähnliche Paare, nämlich immer ein kalligraphisches, zuweilen von Zeichnung begleitetes, aber immer einfarbiges Blatt mit Versen allgemeineren Inhalts, das gewissermaßen die Einleitung bildet zu dem darauffolgenden Bildblatte, auf welchem man dann immer die Porträts der darauf gefeierten Künstler in schwarzer lithographischer Zeichnung mit einer architektonischen, auch wohl mit Bildwerk ausgestatteten oder goldenen Einrahmung und vor Allem mit einem, ihrem Charakter entsprechenden, farbenprächtigen Blumenschmucke in sehr verschiedener, stets neuer Anordnung sieht. Von diesen neun Blätterpaaren sind drei der Poesie, drei den bildenden Künsten, drei der Musik gewidmet. Die gefeierten Meister sind durchweg deutsche, unbestrittenen Ruhms und bereits verstorbene. Die gefeierten Dichter sind Goethe, Schiller und Rückert. Als Vertreter der bildenden Künste erhalten zunächst Dürer und Holbein den verdienten vollen Ehrenplatz, während in das dritte Blatt die Bildhauer G. Schadow, Rauch und Rietschel sich theilen. Ebenso hat die Verfasserin bei den Musikern sich nicht auf drei zu beschränken vermocht; Mozart und Beethoven werden jeder gesondert gefeiert, aber auf dem letzten Blatte gesellen sich wieder drei Komponisten, Franz Schubert („Durch Jahrhunderte und länger Deutschen Liedes größter Sänger"), Robert Schumann und Felix Mendelssohn, jeder zwar von besonderem, charakteristischem Blumenkranze umgeben, aber doch alle drei von gemeinschaftlichen Lorbeeren und Palmblättern umschlossen. Ueber die Auswahl dieser Meister aus der größeren Zahl derer, die hier in Frage kommen konnten, könnte man streiten, wenn es sich um ein Nationaldenkmal handelte. Der Titel der Penaten schließt solchen Streit aus und räumt der individuellen Vorliebe ein größeres Recht ein.

Die begleitenden Verse sind soviel wie möglich aus den reinsten Quellen, aus solchen Dichtungen genommen, welche bereits Gemeingut, jedem geläufig und vertraut sind, vorzüglich aus Goethe's und Schiller's Werken. Ein sinniger Gedanke ist, daß beide Dichterfürsten schon durch die Wahl der Verse zugleich in ihrer Selbstständigkeit und in ihrer Verbrüderung erscheinen. Die einleitenden, gewissermaßen das Ideal des Dichters darstellenden Worte sind von ihm selbst (bei Goethe aus dem Vorspiel zum Faust, bei Schiller die Anfangsworte des Gedichtes: Die Künstler), die das Porträt begleitenden, persönlichen, aber stets von dem anderen, befreundeten Dichter. Rückert in seiner entschiedenen Eigenart und Gedankenfülle bedient sich selbst. Schiller und Goethe aber bewähren ihre umfassende ahnende Kraft auch dadurch, daß sie für andere ihnen ferner stehende Künste, jener für die Plastiker („Die von dem Thon, dem Stein bescheiden aufgestiegen", aus dem Gedichte: Die Künstler), dieser sogar für Beethoven („Aussöhnung") prächtige Einleitungsworte geben. Andere Verse sind unbekannten oder doch minder berühmten Ursprungs, alle aber haben das Verdienst, den leitenden Gedanken deutlich auszusprechen und den organischen Zusammenhang zu wahren. Auf den einleitenden Tafeln zu Dürer's Bildniß und zu den Plastikern sind Motive aus Dürer's Gebetbuch, hier in Verbindung mit Peter Vischer's befreundeter Gestalt benutzt. Aber wie

viel auch des Empfangenen sein mag, es ist kein Fremdes, es löst sich nicht von dem, was uns der Blumenschmuck sagt, sondern bildet mit demselben ein einiges Ganzes, das von derselben Wärme des Gefühls, von demselben Hauche der Poesie durchdrungen ist.

Den Gedankeninhalt, gewissermaßen den Knochenbau, konnte ich beschreiben; an die Fülle feiner Züge, die das Ganze beleben, an die Deutung der Blumensprache darf ich mich nicht wagen. Soll ich einzelne Blätter bezeichnen, die mir besonders gelungen schienen, so würde ich neben dem schon erwähnten Einleitungsblatte die Bildtafeln Mozart's und Beethoven's nennen. Jene mit der Mannigfaltigkeit einfacher, aber charakteristischer Blumen unserer heimischen Gärten, von denen sich Maiblümchen und Glöcklein aller Art um den Rokokorahmen des Bildnisses schlingen, mit dem Gegensatze der stolzen Granate und des bescheidenen Veilchens, mit dem vollen, glühenden Rosenstrauche, der dem lebensvollen Meister entgegenduftet und leuchtet, mit dem prächtigen und doch so gesunden Farbenakkord, den das Ganze bildet. Diese mit stärkeren Gegensätzen und vornehmeren, südlichen Formen, mit dem schattigen Busche von blauer Iris, Passionsblumen und dunklen Cypressen, neben welchem Feuerlilien und andere leuchtende Blüthen hervortreten. Beide Blätter geben in der That sehr verständliche Anklänge an das Charakteristische in den Kompositionen beider Meister und nöthigen uns zu dem Geständniß, daß die Blumensprache hierin mehr vermag, als das gesprochene Wort. Daher denn kein weiterer Versuch der Schilderung, sondern nur die Einladung an den Leser: Komm' und siehe!

Jeder Zweig der Kunst nimmt Theil an ihrem allgemeinen, geschichtlichen Entwickelungsgange. Die Blumenmalerei des siebzehnten Jahrhunderts war das Kind jener lebensvollen, niederländischen Schule, welche die Erbschaft der großen heroischen Kunst angetreten und dadurch ein sicheres Stylgefühl und die Gewohnheit fester, selbstbewußter Haltung erlangt hatte. Aber sie war eben das jüngste, spätgeborene Kind, bei dem der Styl bald zu konventioneller Manier ausartete. Im Gegensatze dazu ließ sich die moderne Blumenmalerei oft zu einem trockenen und ängstlichen Naturalismus verleiten, dem jede Poesie fehlte. Unsere Künstlerin hat diese beiden Extreme vermieden; sie ist im lebendigsten Verkehr mit der Natur, sie hat keine andere Quelle, aber sie giebt sie in organischem Leben, wo die einzelnen Aeußerlichkeiten zum Ganzen verschmelzen und das Charakteristische die ihm gebührende erste Stelle erhält.

Neben dem Verdienste der Urheberin dieses Werkes ist auch das ihrer Gehülfen rühmend zu erwähnen. Der Farbendruck ist vorzüglich, was er zum Theil wohl jener eben geschilderten Darstellungsweise verdankt, die aber dann jedenfalls durch die technische Behandlung meisterhaft verstanden und zur Geltung gebracht ist. Auch die Künstlerporträts sind meistens sehr gelungen. Die Wahl der Vorbilder wird vielleicht von der Verfasserin ausgegangen sein; sie ist im Ganzen sehr glücklich, namentlich bei dem (jungen) Goethe, bei Beethoven und bei Schiller, den wir hier, nach einem plastischen Original von Begas, in ungewöhnlich kräftiger Gestalt und in begeisterter Haltung sehen. Aber der Zeichner (C. Süßnap nennt er sich auf den Blättern) hat diese Vorbilder auch vortrefflich zu benutzen gewußt.

Wir können daher dem durchaus gelungenen Werke nur eine große Verbreitung wünschen. Es wird nicht bloß eine Zierde gesellschaftlicher Räume werden, sondern in Wahrheit zur Verbreitung des Kunstsinnes mitwirken. **C. Schnaase.**

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Dänische Kunst.

Von **Hermann Lücke.**

Mit Abbildungen.



Der Pantherjäger, von Jerichau.

Das dänische Selbstgefühl hat sich in neuerer Zeit auf dem künstlerischen Gebiet bekanntlich in kaum geringerem Grade als auf dem politischen geltend gemacht. Schon in den dreißiger Jahren trat in Dänemark, namentlich im Zusammenhang mit den damals lebhaft erwachenden Studien des nordischen Alterthums eine nationale Richtung in der Literatur hervor, die in ihrem Ursprung von der deutschen Romantik zwar in wesentlichen Beziehungen abhängig, gleichwohl gegen Deutschland sehr bald entschieden Opposition machte und seinen Einfluß bekämpfte, noch ehe die politischen Streitigkeiten ausbrachen. Seitdem wurde auch der Begriff einer spezifisch nationalen Kunst für die Dänen mehr und mehr zu einem strengen Postulat; man war nicht allein mit einer Art von Leidenschaft bemüht, eine solche hervorzurufen, man nahm auch häufig für die vorhandene den Titel einer besondern dänischen Eigenthümlichkeit in sehr umfassender Weise und mit einem Eifer in Anspruch, den die Zeit der politischen Aufregungen noch wesentlich verschärfte. Von einer gewissen, an dem dänischen Charakter häufig bemerkten Nationaleitelkeit sind diese Bestrebungen sicher nicht freizusprechen. Jedenfalls kann man, ohne das Verdienst der dänischen Kunst im Geringsten herabzusetzen, behaupten, daß sie eines nationalen Charakters von besonders hervorragender Originalität, einer scharf und bestimmt ausgeprägten, volksthümlichen Gesammtphysiognomie entbehrt, wenn schon ihr gewisse partikuläre Eigenheiten, die jedoch nicht immer Vorzüge sind, natürlich nicht fehlen. Was sollte auch in den Werken des größten Künstlers dänischer Abkunft, in den Werken Thorwaldsen's, als eigenthümlich dänisch bezeichnet werden? Die Art seiner Begabung, wie seine künstlerische Bildung haben nichts, was auf die Besonderheit einer spezifisch dänischen Stammesanlage und Kulturentwicklung zurückgeführt werden könnte.

Vor dem Zeitalter Thorwaldsen's fehlte es in Dänemark an jeder bedeutenden künstlerischen Tradition, niemals war das Land Schauplatz einer nachhaltigen und historisch wichtigen Kunstentwicklung gewesen. Aus der Periode des Mittelalters hat es nur in wenigen gothischen Bauwerken von massiver Eintönigkeit, unter denen der Dom zu Roeskilde das ansehnlichste ist, Spuren einer schwachen Kunstthätigkeit aufzuweisen. Erst spät, am Beginn des 17. Jahrhunderts, tritt unter der Regierung Christian's IV. die Pflege künstlerischer Interessen mit größerer Lebhaftigkeit hervor. Das Rosenburger Schloß und die Börse in Kopenhagen, in deren Bauweise sich gothische Reminiscenzen mit Motiven der Renaissance vermischen, sind bemerkenswerthe Denkmäler der umfassenden Bauthätigkeit dieses von den Dänen mit Recht gepriesenen Fürsten. Holländische Maler, die er nach Kopenhagen berief, fanden hier für die Anpflanzung ihrer heimischen Kunst keinen günstigen Boden. Seit Christian V., der von 1670—1699 regierte, begann die Herrschaft des französischen Geschmacks, und hauptsächlich waren es französische Künstler selbst, die das Land mit mannigfachen Nachahmungen der Allüren Lebrun's und der Eleganz Coustou's beschenkten. Unter Friedrich V. (1746—1766) wurde die unter seinem Vorgänger, Christian VI., begründete Kunstakademie in das Schloß Charlottenburg verlegt und von dem Bildhauer Saly aus Valenciennes nach französischem Muster eingerichtet. Das neue Stadtviertel, das um diese Zeit in Kopenhagen entstand, die sogenannte Friedrichsstadt, giebt in ihren Palais und der von Saly ausgeführten Reiterstatue Friedrich's V. ein ziemlich vollständiges Bild der dänischen, nicht besonders luxuriösen Rococcoperiode. Drei Schüler Saly's, die in Kopenhagen geborenen Bildhauer Stanley, Weidenhaupt und Dajon, von denen der Letztere später zu den Lehrern Thorwaldsen's gehörte, versahen die Stadt noch mit manchen anderen Monumenten in der ungefälschten Manier des Zopfthums. Wiedewelt, der nach Saly (seit 1774) Direktor der Akademie war, zeigt in manchen seiner Arbeiten, besonders in der Statue der Fidelitas am Freiheitsobelisken in Kopenhagen, einen besseren plastischen Geschmack, eine größere Einfachheit der Behandlung, in der sich vielleicht, wenn auch nur erst in beschränktem Maaße, der Einfluß Winckelmann's erkennen läßt, mit welchem Wiedewelt während eines Aufenthaltes in Rom und später durch vieljährigen Briefwechsel in freundschaftlichem Verkehr stand; freilich lassen von solcher Einwirkung grade seine umfänglichsten Werke, die Grabdenkmäler Christian's IV. und Friedrich's V. im Dom zu Roeskilde, sehr wenig bemerken. In den allegorischen, in kolossalem Maaßstab ausgeführten Gestalten am Sarkophag Friedrich's V. äußert sich das Streben nach Größe des Ausdrucks und der Formen in ziemlich schwerfälliger Weise und die Behandlung der Gewänder ist noch ganz in den Manieren des Barockstils befangen.

In der Malerei vertreten Abildgaard und Jens Juel den konventionellen Manierismus jener Zeit, nicht ohne eine gewisse technische Virtuosität. Der Erstere ist in der Kunstgeschichte allgemeiner bekannt geworden durch den Konflikt mit Carstens, den er zu energischem Widerspruch gegen das herrschende akademische Unwesen zuerst in verhängnißvoller Weise herausforderte.

Thorwaldsen's künstlerisches Leben begann erst, nachdem er Kopenhagen verlassen hatte. Sein Naturell, das ohne vordrängende Leidenschaft war, und sehr verschieden von Carstens' heftigem Ungestüm, den akademischen Regelzwang in träumerischer Geduld ertragen hatte, blühte erst auf in der Atmosphäre Roms, inmitten der großen Gedankenbewegung, die von Winckelmann's begeisterter Interpretation der antiken Kunst ausging. Der neuen, epochemachenden Erkenntniß, die durch sie dem Jahrhundert eröffnet wurde, war in Carstens' Werken bereits die entsprechende künstlerische That gefolgt, und bekannt ist, wie entscheidend diese Werke auf Thorwaldsen's Entwicklung einwirkten. Seine Wiederherstellung der Plastik beruhte wesentlich auf den künstlerischen Voraussetzungen, die Carstens geschaffen hatte, sie

stand mit den klassischen Bestrebungen, die in jener Zeit das geistige Leben unsers Volkes bewegten, in nahem Zusammenhang, und wir haben deshalb ein wohlbegründetes geschichtliches Recht, Thorwaldsen den großen Vertretern dieser glanzreichen Epoche unsers Kulturlebens beizuzählen. Wie sehr seine Klassicität der deutschen Auffassung des antiken Wesens entsprach, muß Jedem auf das Deutlichste fühlbar werden, der seine Werke mit dem vergleicht, was zu derselben Zeit in Frankreich für klassisch galt.

In Dänemark, dem durch Thorwaldsen's Namen plötzlich ein Ruhm zutheil ward, der dem Lande bisher völlig fremd gewesen, nahm seit dieser Zeit das künstlerische Leben einen sichtlichen Aufschwung. Der eifrige und pietätvolle Kultus, den die Dänen ihrem großen Landsmann widmeten, ist für sie selbst nicht fruchtlos geblieben, er hat auf den gesammten geistigen Zustand des Volkes einen segensreichen, belebenden Einfluß ausgeübt.

Unter Thorwaldsen's Schülern waren zwei, durch die sich in Kopenhagen die Wirkungen seiner großen Kunstreform unmittelbar und auf nicht unbedeutende Weise fortpflanzten. Beide waren deutscher Herkunft, der eine, Hermann Freund, stammte aus Bremen, der andere, Bissen, aus Schleswig. Jener, der begabtere von beiden, war aus dem Handwerkerstande heraufgekommen; von der Schmiedewerkstatt in Kopenhagen, wohin ihn der Vater in die Lehre gegeben, hatte er glücklich den Weg zur Akademie gefunden; später ging er mit einem Reisestipendium nach Rom und gehörte hier bald zu Thorwaldsen's besten Schülern und treuesten Gehülfen. Er starb als Professor an der Kopenhagener Akademie noch einige Jahre vor dem Tode des Meisters.

Eine lange Zeit knüpfte sich Freund's künstlerische Thätigkeit fast ausschließlich an die Werkstätte Thorwaldsen's; mit der selbstlosesten Hingebung widmete er sich seinem Dienste, zufrieden, an der reichen Schöpferthätigkeit des großen Bildners theilnehmen, darin gleichsam aufgehn zu können. Einen wichtigen Antheil hatte er namentlich an den umfangreichen Arbeiten für die Frauenkirche in Kopenhagen. Die Christusstatue und einen großen Theil der Apostelfiguren modellirte Freund in der zur Ausführung bestimmten Größe nach Thorwaldsen's kleineren, in manchen Punkten nur skizzenhaft gehaltenen Entwürfen; aber auch von den übrigen Werken, die um diese Zeit aus Thorwaldsen's Händen hervorgingen, wird es nur wenige geben, bei denen Freund nicht künstlerische Hülfe geleistet. Die geringe Anzahl seiner selbständigen Arbeiten aus der nämlichen Zeit, ein Merkur z. B. und die Gruppe einer Hirtin mit ihrer Ziege, glücklich koncipirte und nicht ohne Feinheit durchgeführte Werke, zeigen ihn ganz als Schüler Thorwaldsen's.

In gewisser Beziehung gab sich aber schon jetzt seine Unabhängigkeit zu erkennen. Schon jetzt war er bestrebt, der Plastik ein Stoffgebiet zu gewinnen, von dem sich Thorwaldsen jederzeit gleichgültig fernhielt, gegen das er sogar eine ausdrückliche Abneigung empfand. Heimlich, um nicht das Mißfallen des Lehrers zu erregen, beschäftigte sich Freund mit Gegenständen der alt-nordischen Mythologie; inmitten der klassischen Umgebungen Roms studirte er die Sagen des skandinavischen Alterthums, und es dünkte ihm eine ruhmvolle Aufgabe, die Göttergestalten der Edda den griechischen Olympiern in plastischer Verkörperung an die Seite zu stellen; schon damals entwarf er ein Relief, die Nornen, von Baldur und Mimer um Rath befragt, und verschiedene Skizzen zu den Figuren eines Odin, Braga und Loke.

An Thorwaldsen war die Aufforderung, Stoffe aus der nordischen Mythologie zu behandeln, mehrfach herangetreten. Die Anhänger der patriotischen Romantik, die um diese Zeit in der nordischen Heimath grade in bester Blüthe stand, wollten ihm die Verherrlichung der alten skandinavischen Asen gleichsam zur nationalen Pflicht machen. Namentlich war Oehlenschläger in vaterländischer Begeisterung bemüht, Thorwaldsen's Intere sse fü

diese Aufgabe zu erwärmen; öffentlich, vor großer Versammlung richtete er in einer Festrede die Bitte an ihn, „seine Gedanken zuweilen auf die Götterschaar des alten Nordens, auf diese ersten herrlichen Vorstellungen seines eignen Volkes zu lenken.“ Thorwaldsen verharrte jedoch trotz so feierlichen Zuspruchs in seinem ablehnenden Verhalten. Den Neigungen seiner Phantasie, die in der Welt der hellenischen Sage ihre eigentliche Heimath gefunden, seinem plastischen Sinn, seinem künstlerischen Gefühl überhaupt widerstrebte die Natur jener nordischen Vorstellungen.

Von den verschiedensten Seiten jedoch, nicht blos in den Kreisen der Kunstromantiker, wurde auch bei uns in Deutschland dem Unternehmen, das Gebiet der nordischen Mythologie der Plastik anzueignen, lebhafte, zum Theil enthusiastische Anerkennung gezollt. Gerade der bildende Künstler hatte über den Mangel an neuen anregenden Stoffen am häufigsten Klage geführt, nun schien ihm auf einmal ein reiches, noch unberührtes Feld bedeutender Aufgaben geöffnet; eine neue selbständige Gattung plastischer Typen galt es zu schaffen, aus einer Welt von Stoffen, von denen man sich auch in Deutschland eine tiefe volksthümliche Wirkung versprach; es schien in der That, als könne für die Plastik mit der Entdeckung dieser Aufgaben die Epoche eines neuen Aufschwungs beginnen.

Man sah sich in dieser Erwartung getäuscht. In das Bewußtsein des Volkes vermochten jene mythologischen Vorstellungen nicht Eingang zu finden, trotz ihrer ehrwürdigen Herkunft aus dem Schooße nationaler Vorzeit. Sie blieben fast ausschließlich ein Gegenstand des gelehrten Interesses, und schon aus diesem Grunde mußten sie sich für die künstlerische Darstellung wenig günstig erweisen. Aber auch ihrer Natur nach waren sie für dieselbe nur in geringem Grade geeignet, am wenigsten für die plastische, wie Thorwaldsen's bildnerischer Instinkt unzweifelhaft richtig empfand. Eine räthselvolle, vielfach bizarre Symbolik ist der vorherrschende Charakterzug dieser nordischen Sagendichtung; der Tiefsinn einer reichen Volksphantasie giebt sich in ihr kund, die gleichsam noch in gährendem Gestaltungsprozeß begriffen ist; seltsam grotesk mischen sich die Elemente ihrer meisten Gebilde, Gestalt und Bedeutung sind in der Regel noch wenig zu der Reife innerer Einheit gediehen, und was poetisch unter ihren Erfindungen am meisten hervorragt, trägt vorwiegend den Charakter einer wildphantastischen Großartigkeit, die dem Wesen der Plastik sehr fern liegt. Nur einzelne, wenige Gestalten dieser Mythologie dürften ähnlich, wie die klaren, bestimmten und lichtvollen Gestalten der griechischen Sage der Plastik in genügender Weise zugebildet erscheinen.

Freund's Hauptwerk, an das er viele Jahre künstlerischen Fleißes gewendet, ist der Ragnaröksfries im Schloß Christiansborg zu Kopenhagen, eine Arbeit, die jedenfalls zu dem Besten gehört, was das Interesse für Gegenstände der nordischen Sage in der Plastik hervorgebracht hat.*) Zwar ist die Disharmonie zwischen der Natur des Gegenstandes und der Form seiner Behandlung bei diesem Werke sehr auffällig; denn gerade die Ragnaröksage übertrifft an grandioser Phantastik alle andern Vorstellungen der nordischen Mythologie. Einem Dante des Nordens hätte dieser tiefsinnige Mythus vom letzten Kampf und Untergang der Götter Stoff einer gewaltigen Dichtung werden können, und vielleicht hätte auch die kühne Hand eines Malers der eigenthümlichen Poesie des Gegenstandes noch eher zu genügen vermocht, als dem Plastiker nach der Beschaffenheit seiner Darstellungsmittel gelingen konnte. Das Dramatische des Stoffs brachte Freund in seiner umfänglichen Reliefkomposition fast durchgehends zu energischem Ausdruck, allerdings nicht immer mit der nöthigen Klarheit und Uebersichtlichkeit in der Anordnung der Gestalten. In kräftig bewegten Gruppen ziehen von

*) Von gleichem Range sind die Werke des schwedischen Bildhauers Fogelberg, der fast ausschließlich Stoffe der nordischen Mythologie behandelte.



Aus dem Ragnarök-Fries von Hermann Freund.

der einen Seite die Gegner der Asengötter, Surtur's Volk aus Muspilheim und die Jetten unter Loke's Führung zum Kampf, von der andern kommen die Asen heran, die Walkyren und die Einherier aus Walhalla, Heimdal stößt in das Gjallerhorn und Odin und Thor sind schon im Kampf begriffen mit der Midgardsschlange und dem Fenriswolf. Den Anfang des Frieses bildet Alfader, der sich nach dem Ragnarök als die höchste Gottheit offenbart, den Schluß die Gruppe der trauernden Göttinnen, Frigga, Freia und Sif, und der drei Nornen an Urdasquell. Die Hauptgruppe der Komposition und ihr Mittelpunkt (s. d. Abbildung nach einer Lithographie von Petersen) zeigt Heimdal auf der Götterbrücke Bifröst (dem Regenbogen) knieend, vor ihm seine neun Mütter wehklagend, mehrere schon von der Midgardsschlange umwunden, gegen welche Thor mit dem Hammer zum vernichtenden Schlage ausholt; dieses Specimen der Darstellungsweise Freund's kann insbesondere veranschaulichen, wie er die Schwierigkeiten, die in der phantastischen Eigenthümlichkeit seines Stoffs lagen, zu überwinden suchte. — Individuelle Lebendigkeit des Ausdrucks gilt ihm durchgehends höher, als die Schönheit des Linienrhythmus, die er zu Gunsten jener oft wie absichtlich vernachlässigt; eine entschiedene Kraft der Charakteristik bekundet sich namentlich in den Gestalten des grimmen Jettenvolkes und in Stärkodder, dem Anführer der Helden Walhalla's, einer echt nordischen Reckengestalt. Für die Bewohner von Muspilheim, dem von der Sage nach dem Süden verlegten Feuerland, adoptirte Freund in etwas befremdlicher Weise den Negertypus. Der Darstellung der Asengötter, der Bewohner des nordischen Olymp, dienten im Allgemeinen Typen der Antike zum Vorbild; Odin erinnert an Zeus, Thor an Herkules, die Walkyren haben Verwandtschaft mit den Amazonen u. s. f. Oehlenschläger, der in seinem Prometheus der Originalität der Freund'schen Komposition großes Lob ertheilt, findet sie in diesen Parthien zu griechisch, zu wenig im Charakter der nordischen Sage.

Bissen, der andre oben genannte Schüler Thorwaldsen's, der erst vor drei Jahren in Kopenhagen starb, hielt sich im Ganzen viel bestimmter als Freund an das Vorbild des Meisters. In seinem Moses vor der Frauenkirche in Kopenhagen, in Minerva und Apollo im dortigen Universitätsgebäude, wie in den meisten seiner übrigen Werke bekundet er sich als einen geschickten Nachahmer von tüchtiger Bildung. Sein Flensburger Löwe, jenes dem Jahre 64 zum Opfer gefallene Siegesdenkmal der Schlacht bei Idstädt, hat durch sein Schicksal viel von sich reden gemacht. Dem Antrieb der nationalen Stimmung folgend, behandelte auch Bissen mehrmals Gegenstände der nordischen Mythologie, verzichtete aber dabei fast auf jede Originalität der Charakteristik, indem er diese Stoffe meist ohne Weiteres einem antiken Schema unterwarf. Seine Walkyre in griechischem Chiton und phrygischer Mütze gleicht eher einer Hebe, als den gewaltigen Schlachtenjungfrauen der nordischen Sage. Später, namentlich in der genrehaften Statue des „tapferen Landsoldaten", dem Denkmal der Schlacht bei Fridericia, versuchte er eine mehr naturalistische Behandlungsweise. Unter den Porträtstatuen Bissen's, deren Kopenhagen eine ziemliche Anzahl besitzt, sind manche von unzweifelhaftem Verdienst; leider aber mußte ihn bei derjenigen, welche Dänemarks besten Poeten verherrlichen sollte, jede künstlerische Tugend verlassen; das Monument Oehlenschläger's, das den Dichter in kolossaler Größe im langweiligen Hausrock auf einem simpeln, dünnbeinigen Lehnstuhl und niedrigem Postamentklotz sitzend darstellt, darf man unbedenklich zu dem Geschmacklosesten rechnen, was die moderne Denkmälerskulptur hervorgebracht hat.

Der selbständigste und ohne Zweifel bedeutendste unter den neueren dänischen Bildhauern ist Jerichau, der noch jetzt in Kopenhagen, obschon hochbetagt, mit künstlerischer Rüstigkeit thätig ist. Auch er hat die Schule Thorwaldsen's durchgemacht; einige Jahre vor dessen Weggang von Rom trat er seine italienische Reise an und konnte so Thorwaldsen's

klassische Werkstätte dort noch besuchen. Die beiden Werke, die Jerichau zuerst einen Ruf verschafften, das Relief „die Hochzeit Alexander's und der Roxane", jetzt im Schloß Christiansborg, und die Gruppe „Herkules und Hebe" sind von dem Einfluß Thorwaldsen's sehr entschieden bestimmt. Die letztere Arbeit, die in der Komposition, wie in den Einzelformen plastischen Schönheitssinn in ungewöhnlichem Grade bekundet, ist dadurch von besonderem Interesse, daß der vatikanische Herkulestorso den Anlaß ihrer Entstehung bildete. Schon Flaxman hatte (1793) zur Prüfung der damals fast allgemein gebilligten Annahme Visconti's, nach welcher Herkules ursprünglich mit einer Hebe verbunden gewesen, das Modell einer solchen Gruppe herzustellen versucht und war dabei auf bedeutende Schwierigkeiten gestoßen. Jerichau machte bei ähnlichen Versuchen die gleiche Erfahrung; bei den lebenden Modellen, die er jener Annahme gemäß zu gruppiren suchte, war, wie Hettner in der Vorschule der bildenden Kunst mittheilt, „keine einzige Stellung möglich, welche nicht der in der Statue angegebenen Lage der Rückenmuskeln schnurstracks widersprochen hätte." Den Gedanken, den man bei dem Bildner des Torso sonach mit Unrecht vorausgesetzt hatte, brachte nun Jerichau zur Verwirklichung. Im Allgemeinen behielt er beim Herkules in der Bewegung des Rumpfes das Motiv des Torso bei; alles Andere, besonders die Haltung der Arme und Beine ist durchaus in selbständiger Weise motivirt. Herkules, auf einem mit der Löwenhaut bedeckten Felsstück sitzend, stützt das linke etwas einwärts gebogene Bein auf das schwere Ende der ihm zu Füßen liegenden Keule, das rechte, stark zurückgezogen, berührt den Griff derselben. Zur linken Seite steht Hebe, deren Hüfte er umfaßt, während er mit der rechten, auf dem linken Knie ruhenden Hand die Schaale hält, über welche Hebe anmuthig achtsam den Krug erhebt, um sie zu füllen. (S. d. Abbildung auf S. 324). Wenn dieses Werk bei all seinen Vorzügen von einer gewissen Kühle der Behandlung nicht frei ist, so bezeugen Jerichau's spätere Arbeiten, auf welche die neuere deutsche Bildhauerschule einen unverkennbaren Einfluß ausgeübt hat, in ihren lebensvolleren und individuelleren Formen, wie sich der Künstler dem Studium der Natur mit wachsendem Eifer hingab, wie sein Talent und seine Empfindungsweise immer mehr an innerer Selbständigkeit gewann. Von entschiedener Originalität der Auffassung ist namentlich die Gruppe „Adam und Eva nach dem Sündenfall"; eine schwere Melancholie und tiefe Trauer, die das Unheil aller kommenden Geschlechter vorauszuempfinden scheint, liegt in dem trüben Blick, der gebrochenen Haltung des Adam, ein niederdrückendes Schuldgefühl, an welchem Eva nur mit verhülltem Bewußtsein, mit dem Ausdruck einer gleichsam fragenden Bestürzung theilnimmt; ein Zug noch unerloschener Naivetät spielt um ihre Lippen, während auf dem Manne der ganze Schmerz des Bewußtseins lastet. Später schuf Jerichau zu dieser schwermüthigen Gruppe ein idyllisches Gegenstück, „Adam und Eva vor dem Sündenfall", welches jenen darstellt, wie er vom Schlaf erwachend mit Staunen die Genossin erblickt, die, während er schlief, ihm zugesellt wurde. Wie in der vorigen Gruppe macht sich auch in dieser die Rücksicht auf Linienschönheit in geringerem Grade geltend, als das Streben nach charakteristischem Ausdruck der Gestalten; sie sind sehr originell gedacht und sprechend in Haltung und Geberde; nur wünschten wir der Figur der Eva, die sich an der Seite Adam's noch halb knieend erhebt, eine leichtere, anmuthigere Bewegung, ihrer Unschuld mehr Grazie, ihren Formen einen zarteren Reiz; es ist eine gewisse Schwere und Sprödigkeit in der ganzen Gestalt, wie sie in den Formen der nordischen Kunst überhaupt nicht selten gefunden wird. Neben andern, mehr genreartigen Skulpturen von vieler Natürlichkeit der Empfindung verdient noch ein Werk, das auf einer Londoner Ausstellung großes Aufsehn erregte, der „Pantherjäger", besondere Erwähnung. In dieser Gestalt ist es dem Künstler hauptsächlich um die lebenswahre Behandlung eines nackten, jugendlich kräftigen Körpers in dem Momente höchster

Anspannung zu thun gewesen; der verwegene Jäger hat einer Panthermutter ihr Junges geraubt und vertheidigt sich gegen ihren Angriff mit erhobenem Speer. Die Gestalt ist voll Energie und Leben und in ihren jugendlich herben Formen mit künstlerischer Sorgfalt durchgebildet. (S. d. Abbildung an der Spitze dieses Aufsatzes). Das jüngste Werk Jerichau's, das voriges Jahr im Modell der Vollendung schon nahe war, ist ein großes, reich und geschmackvoll angelegtes Monument seines Landsmannes Oersted.



Herkules und Hebe, von Jerichau.

Neben der Plastik, die sich unter der Einwirkung von Thorwaldsen's großartigem Beispiel in Dänemark im Ganzen so glücklich entwickelte, und der es auch an jungem, Gutes versprechenden Nachwuchs nicht fehlt, nimmt die Malerei im Allgemeinen eine entschieden niedrigere Stufe ein. Die malerische Begabung scheint bei den Dänen seltner vorhanden, als jedes andere künstlerische Talent; jene warmen Affekte, die in der Phantasie Farbenstimmung und Farbenlust hervorrufen, scheinen sich in ihrem Naturell nur spärlich zu erzeugen; ist doch auch ihrer Dichtung der Reiz einer glanzvollen Einbildungskraft, das koloristische Element der Poesie, keineswegs in hervorstechender Weise eigenthümlich; es liegt über ihren Poesieen und über ihren Bildern etwas, wie die nüchterne Bläue des nordischen Himmels, und selbst der eigenthümliche Reiz dieses bleichen Himmels, den ein feines Gefühl auch malerisch wirksam zu machen vermöchte, spiegelt sich in ihren Landschaftsbildern nur selten. Zu der so auffällig vorherrschenden Schwäche des spezifischen Farbengefühls kommt in den meisten dänischen Malereien ein decidirter Realismus von seltsamer Prosa und Trockenheit der Empfindung, eine Schwunglosigkeit des Gedankens, die sich oft wie eine absichtliche Verneinung idealer Tendenzen ausnimmt. In der großen, über 700 Nummern umfassenden Sammlung dänischer Gemälde auf Schloß Christiansborg, die alle Namen der dänischen Malerei repräsentirt, macht sich der fast durchgängige Mangel einer poetischen, künstlerisch freien Auffassung in geradezu peinlicher und beklemmender Weise fühlbar. Phantasielosigkeit und Armuth der Erfindungsgabe sehen uns aus den meisten dieser Bilder mit so erschreckend nüchternen Augen an, daß auch der beste Wille und der empfänglichste Sinn sehr bald völlig

ermüden würden wenn nicht zum Glück noch in einzelnen Stücken ein humoristischer Zug, ein gemüthlich ansprechendes Motiv belebend hervorträte. In den Genrebildern dieser Art begegnen wir einer Stimmung, die an deutsche Gefühlsweise verwandtschaftlich anklingt, und in ihnen macht sich der Einfluß unserer Kunst am deutlichsten geltend. *)

Eine interessante Thatsache ist es, daß die dänische Kunst, die zu der deutschen die nächsten Beziehungen hatte, sich der idealistischen Richtung unsrer Malerei gegenüber so völlig unempfänglich erwies. Während in der Literatur das Beispiel unsrer Klassiker und später noch mehr das der romantischen Schule von fruchtbarem Einfluß war und der gesammten dänischen Poesie Richtung und Ziel gab, blieb der große Aufschwung der deutschen Malerei im Anfang dieses Jahrhunderts, der mit der vorangehenden und gleichzeitigen Literaturblüthe in nahem Zusammenhange stand, bei unsern nordischen Nachbarn in der That ohne jegliche Wirkung. Weder im historischen, noch im religiösen Gebiet rief diese Kunst des großen Stils die Nacheiferung wach, obwohl es an unmittelbarer Berührung mit derselben nicht fehlte. Ernst Meyer aus Altona, ein Zögling der Kopenhagener Akademie, den die Dänen deshalb gewöhnlich zu ihren Landsleuten rechnen, studirte mit mehreren dänischen Freunden unter Cornelius in München; ihn sowenig wie einen seiner Genossen führte dies Studium zur Nachfolge des Meisters. Meyer wurde späterhin einer der tüchtigsten Genremaler, dessen treffliche, höchst sorgfältig durchgeführte Charakterbilder aus dem römischen und neapolitanischen Volksleben auch bei uns wohlbekannt sind.

Das Gebiet genrehafter Darstellungen blieb das Feld, auf dem sich die dänischen Maler mit dem meisten Glück versuchten. Dem Alter nach steht Marstrand an ihrer Spitze; seine Illustrationen zu Holberg'schen Lustspielen und die sonstigen, oft lebensgroßen Genrebilder sind von einer gewissen, in der Regel als gesund bezeichneten Derbheit, aber ohne tieferes Leben und in der malerischen Behandlung sehr trocken und reizlos. Kaum bedeutender sind seine Geschichtsbilder in der Grabkapelle Christian's IV. im Dom zu Roeskilde; sie erreichen weder in malerischer Hinsicht, noch in der Lebendigkeit der Charakteristik die geschichtlichen Darstellungen Lessing's, mit denen sie in der Beschränktheit der realistischen Absicht übereinstimmen. Lebensvoller und mit feinerem Gefühl als Marstrand, zuweilen nicht ohne glücklichen Humor behandelt Exner Gegenstände des dänischen Volkslebens. Das meiste Interesse jedoch erweckt der jüngste unter den renommirten Malern Kopenhagens, Carl Bloch (geb. 1834, seit 1866 Professor und Mitglied der Kunstakademie). Ungewöhnlich produktiv und von großer Beweglichkeit des Talents, hat er sich, wie so mancher andere Künstler der unsteten Gegenwart, in den verschiedensten Darstellungsgebieten und Behandlungsweisen versucht; stets aber haben seine Arbeiten etwas Eigenthümliches in der Auffassung und bekunden, was das Bemerkenswertheste ist, ein entschieden malerisches Gefühl. Das koloristische Prinzip, das die heutige Malerei beherrscht, ist für ihn von maßgebendem

*) Daß wir die dänische Malerei hier nicht zu hart beurtheilen, kann die Aeußerung eines Dänen bezeugen, auf die wir erst aufmerksam wurden, nachdem wir die dänische Malerei aus eigner Anschauung kennen gelernt, und die auf unser obiges Urtheil keinen Einfluß gehabt. In den Dioskuren, 1863. 1, heißt es in einer dänischen Korrespondenz: „In der Wahl der Gegenstände zeigt die dänische Malerei eine gewisse Armuth und Einförmigkeit, und nur selten leuchtet aus ihren Arbeiten eine wirklich poetische Begabung und tiefere Empfindung hervor. Dagegen ist sie frei von Sentimentalität und Schwulst, und das Streben nach Naturwahrheit so hervortretend, daß sich oft Trockenheit, Mattigkeit und prosaischer Realismus statt gesunder Idealität einstellen. Nur bei Exner findet sich dieselbe in wirklich poetischer Verklärung des heimischen Volkslebens, wobei glücklicher Humor und geübter Blick für das Wirkliche vor Dorfgeschichten-Sentimentalität bewahrt. Exner wird daher sicher der Ausgangspunkt einer neuen Schule werden. Das betrifft jedoch nur die Genremalerei; fast alle übrigen Zweige, namentlich die Landschaften, haben ihren nationalen Messias noch zu erwarten.“ Die große Bedeutung, die Exner hier beigelegt wird, können wir diesem jedenfalls verdienstvollen Künstler nicht zuschreiben.

Einfluß gewesen. Die beiden größten Gemälde Bloch's, „Niels Ebbesen, der 1340 den holsteinischen Grafen Geers in Standers überrascht" und „Die Befreiung des Prometheus", haben wir leider nicht kennen gelernt; das erstere ist im Besitz des Grafen Moltke Glorup in Fühnen, das andere, von welchem in den Wiener Recensionen (1865) gerühmt wird, daß es „vielleicht das bedeutendste Werk sei, welches die dänische Malerei hervorgebracht", wurde 1864 auf Bestellung des Königs von Griechenland ausgeführt und befindet sich jetzt im königlichen Schloß in Athen. In den Darstellungen biblischer Stoffe, die er meist genrehaft auffaßt, hat sich Bloch, wie es scheint durch das Vorbild der Franzosen, vielfach zu einer gewissen Bizarrerie und Aeußerlichkeit der Behandlung, besonders zu einem Streben nach frappanten Beleuchtungseffekten verleiten lassen, wovon er in den eigentlichen Genrebildern, die lebhaft an deutsche Kunstweise erinnern, völlig frei ist. In dem Gebiete dieser genrehaften Darstellungen scheint sein Talent so sehr zu Haus, daß man sich in der That nicht leicht vorstellen kann, wie sich dasselbe Aufgaben der heroischen Gattung gegenüber verhält. — Neben Bloch ist noch ein älterer Maler, Dalsgaard, zu nennen, der viel Aehnlichkeit mit dem bekannten Norweger Tidemand hat und seine Kunstbildung, wie dieser, vorzugsweise der Düsseldorfer Schule verdankt. Zur letzteren steht auch Elisabeth Jerichau-Baumann, die Gattin des vorhin genannten Bildhauers, in naher Beziehung, eine Künstlerin von entschiedener Begabung, deren Bilder zum großen Theil auf Kunstausstellungen bei uns bekannt wurden. Wegen einer eigenthümlich brüsken Manier des Vortrags, die sie eine Zeit lang liebte, wurde ihr die zweideutige Ehre, von Cornelius als der einzige Mann der Düsseldorfer Schule bezeichnet zu werden.

In dem Gebiet der Landschaftsmalerei möchte man am ersten etwas Originelles erwarten; der eigenthümliche Charakter des Insellandes, seine Waldungen, Haiden und Seen und selbst die flachen Küstengegenden scheinen der malerischen Phantasie eine mannigfache Anregung bieten zu können. Gleichwohl gehören die Landschaften der dänischen Malerei gerade zu den schwächsten ihrer Leistungen; kaum irgendwo finden wir in ihnen die Spur eines eigenthümlichen Naturgefühls, eine individuelle Stimmung, etwas von landschaftlicher Poesie. Mit staunenerregender Beharrlichkeit wiederholt man immer und immer wieder die grasgrünen Buchenwälder, die in der Regel die ganze Fläche des Gemäldes von oben bis unten bedecken. Die Einförmigkeit der meisten dieser Bilder, eine Grün in Grün gemalte Langeweile, setzt eine Organisation der Phantasie voraus, von der man sich schwer eine Vorstellung machen kann. Einige Landschaften, namentlich die von Skovgaard und Lundbye, sind in technischer Hinsicht nicht ohne Verdienst, aber auch sie leiden an einer Kälte und Nüchternheit der Empfindung, die gegen dieses Verdienst fast gleichgiltig machen. Ungleich besser ist die Marinemalerei vertreten. Der Eindruck des Meeres, die Reize und Gefahren des Lebens auf hoher See haben das malerische Talent zu mancher beachtenswerthen Leistung angeregt, und mit Recht erfreuen sich namentlich die Seestücke Melby's eines nicht gewöhnlichen Rufes.

In Betreff der modernen Architektur Kopenhagens, die nur wenig künstlerisch Merkwürdiges bietet, können ein Paar kurze Bemerkungen genügen. Eine der besten baulichen Leistungen ist das neue, von Chr. Hansen, einem Bruder des bekannten Wiener Architekten, erbaute zoologische Museum, ein geschmackvoller Backsteinbau in einfachen Renaissanceformen, und von Interesse besonders durch den großen, von einem mächtigen Glasdach überdeckten Hofraum, welcher, rings von zwei Loggienreihen mit zierlichen romanischen Säulenstellungen umgeben, durch farbige Ornamente reich geschmückt, einen ebenso heitern wie würdigen Eindruck macht; von der Bestimmung dieses Raums — die nackte Häßlichkeit riesiger Thierskelette ist darin aufgestellt — muß man allerdings absehen. Wie wir hören, ist der Ur-

heber dieses wohlgelungenen Werkes vor Kurzem mit der Ausführung eines neuen königlichen Theaters betraut worden, welches die Stelle des alten, eines sehr unscheinbaren und unbequem eingerichteten Baues, einnehmen soll. — Das von Bindesböll in den Jahren 1839—48 erbaute Museum Thorwaldsen's, ein Denkmal höchst rühmlicher Pietät, kann vom künstlerischen Gesichtspunkt kaum anders, denn als architektonisches Curiosum bezeichnet werden. Auf eine seltsame Art sind in dem Gebäude, das in seinem Hofraum das Grab des Künstlers umschließt und sich deshalb zugleich als Mausoleum charakterisiren soll, Eigenthümlichkeiten der ägyptischen Architektur verwendet, während die Dekorationen den Wandschmuck etruskischer Grabstätten und pompejanische Malereien willkürlich imitiren. Thür- und Fensterpfeiler sind nach Art der Pylonen schräg gegen einander geneigt; düsteres Gelbbraun wechselt mit tiefem Schwarz an den Flächen der Außenwände und der Wände des Hofes, und das Ganze des wunderlichen, finstern, schwerfälligen Baues macht einen Eindruck, der dem klassischen Charakter der griechisch heitern Kunstwerke, die hier aufbewahrt sind, so entschieden wie möglich widerspricht. Die innere Einrichtung hat allerdings den Vorzug, daß sie, namentlich in den Gemächern des Erdgeschosses, den aufgestellten Bildwerken ein günstiges Licht gewährt. Aber auch hier in den inneren Räumen wirkt nach ästhetischer Seite der Eindruck der Architektur, dem man sich nicht entziehen kann, störend und disharmonisch. Diese kleinen Gemächer mit ihren dicken, ungegliederten Mauern, mit ihren niedrigen Durchgängen, mit dem breiten Saum von tristem Schwarz an der unteren Wandhälfte haben etwas Gruftartiges und sind architektonisch keineswegs ein passender Aufenthalt für die anmuthigen Göttergestalten Thorwaldsen's. Das Seltsamste aber ist die Reihe von Wandbildern, die sich außen unterhalb der Fenster an den Langseiten und der hinteren Schmalseite des Gebäudes hinzieht. Auf der einen Seite ist Thorwaldsen's Empfang in Kopenhagen dargestellt, fast die ganze Wand entlang nichts weiter, als Kähne mit Musikanten und andern Personen in Lebensgröße und häßlichem Zeitkostüm, meist im Profil nach derselben Seite gewendet, am Schluß Thorwaldsen, der an's Land steigt und vom Empfangskomité bewillkommt wird. Auf der andern Flanke sieht man das Bemühen von Schiffsknechten und Lastträgern, welche in langer Reihe hinter einander Thorwaldsen'sche Werke ans Land ziehen. Auf der Rückseite ist das Schiff porträtirt. Zu ihrer monumentalen Bestimmung stehen diese Bilder mit ihrer ausnehmenden Trivialität in einem Widerspruch von geradezu komischer Wirkung. Ihr Ungeschmack steigert sich aber noch durch die Ausführung, die gleichfalls etwas „Etrurisches" haben sollte; der Hintergrund der Figuren ist schwarz, die Farben sind fast ausschließlich einfaches Gelb und Braun, die Schatten schwarz schraffirt, und um dies Alles möglichst dauerhaft zu machen, hat man die Anwendung des Pinsels weislich vermieden und die Bilder durchgängig mit eingelegtem farbigen Cement hergestellt. Zur Ehre des dänischen Geschmacks muß jedoch bemerkt werden, daß man jetzt damit umgeht, das Gebäude von dieser unschönen Dekoration zu befreien.

An lebhafter Theilnahme des Publikums für künstlerische Leistungen jeder Art fehlt es in Dänemark nicht. Was den künstlerischen Interessen in praktischer Hinsicht förderlich sein kann, wird in reichem Maße geleistet; schon das lebendige Gemeingefühl, das den Dänen eigenthümlich ist, ihr nationaler Ehrgeiz sind dazu wichtige Hebel. Was sich an Talenten hervorthut, findet von Seiten des Staates und des Publikums Aufmunterung und Unterstützung in hohem Grade, namhafte Summen werden alljährlich aus der Staatskasse und aus Privatfonds zu solchen Zwecken verausgabt; die Kunstvereine, deren es mehrere giebt, entwickeln eine große Regsamkeit, die reiche dänische Aristokratie bestellt und kauft sehr viel, und die gesuchten Künstler erfreuen sich daher einer sehr ausgezeichneten socialen Stellung. Ueber den Mangel an äußerer Begünstigung kann sich die dänische Kunst in der That nicht

Vor dem Zeitalter Thorwaldsen's fehlte es in Dänemark an jeder bedeutenden künstlerischen Tradition, niemals war das Land Schauplatz einer nachhaltigen und historisch wichtigen Kunstentwicklung gewesen. Aus der Periode des Mittelalters hat es nur in wenigen gothischen Bauwerken von massiver Eintönigkeit, unter denen der Dom zu Roeskilde das ansehnlichste ist, Spuren einer schwachen Kunstthätigkeit aufzuweisen. Erst spät, am Beginn des 17. Jahrhunderts, tritt unter der Regierung Christian's IV. die Pflege künstlerischer Interessen mit größerer Lebhaftigkeit hervor. Das Rosenburger Schloß und die Börse in Kopenhagen, in deren Bauweise sich gothische Reminiscenzen mit Motiven der Renaissance vermischen, sind bemerkenswerthe Denkmäler der umfassenden Bauthätigkeit dieses von den Dänen mit Recht gepriesenen Fürsten. Holländische Maler, die er nach Kopenhagen berief, fanden hier für die Anpflanzung ihrer heimischen Kunst keinen günstigen Boden. Seit Christian V., der von 1670—1699 regierte, begann die Herrschaft des französischen Geschmacks, und hauptsächlich waren es französische Künstler selbst, die das Land mit mannigfachen Nachahmungen der Allüren Lebrun's und der Eleganz Coustou's beschenkten. Unter Friedrich V. (1746—1766) wurde die unter seinem Vorgänger, Christian VI., begründete Kunstakademie in das Schloß Charlottenburg verlegt und von dem Bildhauer Saly aus Valenciennes nach französischem Muster eingerichtet. Das neue Stadtviertel, das um diese Zeit in Kopenhagen entstand, die sogenannte Friedrichsstadt, giebt in ihren Palais und der von Saly ausgeführten Reiterstatue Friedrich's V. ein ziemlich vollständiges Bild der dänischen, nicht besonders luxuriösen Rococcoperiode. Drei Schüler Saly's, die in Kopenhagen geborenen Bildhauer Stanley, Weidenhaupt und Dajon, von denen der Letztere später zu den Lehrern Thorwaldsen's gehörte, versahen die Stadt noch mit manchen anderen Monumenten in der ungefälschten Manier des Zopfthums. Wiedewelt, der nach Saly (seit 1774) Direktor der Akademie war, zeigt in manchen seiner Arbeiten, besonders in der Statue der Fidelitas am Freiheitsobelisken in Kopenhagen, einen besseren plastischen Geschmack, eine größere Einfachheit der Behandlung, in der sich vielleicht, wenn auch nur erst in beschränktem Maaße, der Einfluß Winckelmann's erkennen läßt, mit welchem Wiedewelt während eines Aufenthaltes in Rom und später durch vieljährigen Briefwechsel in freundschaftlichem Verkehr stand; freilich lassen von solcher Einwirkung grade seine umfänglichsten Werke, die Grabdenkmäler Christian's IV. und Friedrich's V. im Dom zu Roeskilde, sehr wenig bemerken. In den allegorischen, in kolossalem Maaßstab ausgeführten Gestalten am Sarkophag Friedrich's V. äußert sich das Streben nach Größe des Ausdrucks und der Formen in ziemlich schwerfälliger Weise und die Behandlung der Gewänder ist noch ganz in den Manieren des Barockstils befangen.

In der Malerei vertreten Abildgaard und Jens Juel den konventionellen Manierismus jener Zeit, nicht ohne eine gewisse technische Virtuosität. Der Erstere ist in der Kunstgeschichte allgemeiner bekannt geworden durch den Konflikt mit Carstens, den er zu energischem Widerspruch gegen das herrschende akademische Unwesen zuerst in verhängnißvoller Weise herausforderte.

Thorwaldsen's künstlerisches Leben begann erst, nachdem er Kopenhagen verlassen hatte. Sein Naturell, das ohne vordrängende Leidenschaft war, und sehr verschieden von Carstens' heftigem Ungestüm, den akademischen Regelzwang in träumerischer Geduld ertragen hatte, blühte erst auf in der Atmosphäre Roms, inmitten der großen Gedankenbewegung, die von Winckelmann's begeisterter Interpretation der antiken Kunst ausging. Der neuen, epochemachenden Erkenntniß, die durch sie dem Jahrhundert eröffnet wurde, war in Carstens' Werken bereits die entsprechende künstlerische That gefolgt, und bekannt ist, wie entscheidend diese Werke auf Thorwaldsen's Entwicklung einwirkten. Seine Wiederherstellung der Plastik beruhte wesentlich auf den künstlerischen Voraussetzungen, die Carstens geschaffen hatte, sie

stand mit den klassischen Bestrebungen, die in jener Zeit das geistige Leben unsers Volkes bewegten, in nahem Zusammenhang, und wir haben deshalb ein wohlbegründetes geschichtliches Recht, Thorwaldsen den großen Vertretern dieser glanzreichen Epoche unsers Kulturlebens beizuzählen. Wie sehr seine Klassicität der deutschen Auffassung des antiken Wesens entsprach, muß Jedem auf das Deutlichste fühlbar werden, der seine Werke mit dem vergleicht, was zu derselben Zeit in Frankreich für klassisch galt.

In Dänemark, dem durch Thorwaldsen's Namen plötzlich ein Ruhm zutheil ward, der dem Lande bisher völlig fremd gewesen, nahm seit dieser Zeit das künstlerische Leben einen sichtlichen Aufschwung. Der eifrige und pietätvolle Kultus, den die Dänen ihrem großen Landsmann widmeten, ist für sie selbst nicht fruchtlos geblieben, er hat auf den gesammten geistigen Zustand des Volkes einen segensreichen, belebenden Einfluß ausgeübt.

Unter Thorwaldsen's Schülern waren zwei, durch die sich in Kopenhagen die Wirkungen seiner großen Kunstreform unmittelbar und auf nicht unbedeutende Weise fortpflanzten. Beide waren deutscher Herkunft, der eine, Hermann Freund, stammte aus Bremen, der andere, Bissen, aus Schleswig. Jener, der begabtere von beiden, war aus dem Handwerkerstande heraufgekommen; von der Schmiedewerkstatt in Kopenhagen, wohin ihn der Vater in die Lehre gegeben, hatte er glücklich den Weg zur Akademie gefunden; später ging er mit einem Reisestipendium nach Rom und gehörte hier bald zu Thorwaldsen's besten Schülern und treuesten Gehülfen. Er starb als Professor an der Kopenhagener Akademie noch einige Jahre vor dem Tode des Meisters.

Eine lange Zeit knüpfte sich Freund's künstlerische Thätigkeit fast ausschließlich an die Werkstätte Thorwaldsen's; mit der selbstlosesten Hingebung widmete er sich seinem Dienste, zufrieden, an der reichen Schöpferthätigkeit des großen Bildners theilnehmen, darin gleichsam aufgehn zu können. Einen wichtigen Antheil hatte er namentlich an den umfangreichen Arbeiten für die Frauenkirche in Kopenhagen. Die Christusstatue und einen großen Theil der Apostelfiguren modellirte Freund in der zur Ausführung bestimmten Größe nach Thorwaldsen's kleineren, in manchen Punkten nur skizzenhaft gehaltenen Entwürfen; aber auch von den übrigen Werken, die um diese Zeit aus Thorwaldsen's Händen hervorgingen, wird es nur wenige geben, bei denen Freund nicht künstlerische Hülfe geleistet. Die geringe Anzahl seiner selbständigen Arbeiten aus der nämlichen Zeit, ein Merkur z. B. und die Gruppe einer Hirtin mit ihrer Ziege, glücklich koncipirte und nicht ohne Feinheit durchgeführte Werke, zeigen ihn ganz als Schüler Thorwaldsen's.

In gewisser Beziehung gab sich aber schon jetzt seine Unabhängigkeit zu erkennen. Schon jetzt war er bestrebt, der Plastik ein Stoffgebiet zu gewinnen, von dem sich Thorwaldsen jederzeit gleichgültig fernhielt, gegen das er sogar eine ausdrückliche Abneigung empfand. Heimlich, um nicht das Mißfallen des Lehrers zu erregen, beschäftigte sich Freund mit Gegenständen der alt-nordischen Mythologie; inmitten der klassischen Umgebungen Roms studirte er die Sagen des skandinavischen Alterthums, und es dünkte ihm eine ruhmvolle Aufgabe, die Göttergestalten der Edda den griechischen Olympiern in plastischer Verkörperung an die Seite zu stellen; schon damals entwarf er ein Relief, die Nornen, von Baldur und Mimer um Rath befragt, und verschiedene Skizzen zu den Figuren eines Odin, Braga und Loke.

An Thorwaldsen war die Aufforderung, Stoffe aus der nordischen Mythologie zu behandeln, mehrfach herangetreten. Die Anhänger der patriotischen Romantik, die um diese Zeit in der nordischen Heimath grade in bester Blüthe stand, wollten ihm die Verherrlichung der alten skandinavischen Asen gleichsam zur nationalen Pflicht machen. Namentlich war Oehlenschläger in vaterländischer Begeisterung bemüht, Thorwaldsen's Intere sse fü

diese Aufgabe zu erwärmen; öffentlich, vor großer Versammlung richtete er in einer Festrede die Bitte an ihn, „seine Gedanken zuweilen auf die Götterschaar des alten Nordens, auf diese ersten herrlichen Vorstellungen seines eignen Volkes zu lenken." Thorwaldsen verharrte jedoch trotz so feierlichen Zuspruchs in seinem ablehnenden Verhalten. Den Neigungen seiner Phantasie, die in der Welt der hellenischen Sage ihre eigentliche Heimath gefunden, seinem plastischen Sinn, seinem künstlerischen Gefühl überhaupt widerstrebte die Natur jener nordischen Vorstellungen.

Von den verschiedensten Seiten jedoch, nicht blos in den Kreisen der Kunstromantiker, wurde auch bei uns in Deutschland dem Unternehmen, das Gebiet der nordischen Mythologie der Plastik anzueignen, lebhafte, zum Theil enthusiastische Anerkennung gezollt. Gerade der bildende Künstler hatte über den Mangel an neuen anregenden Stoffen am häufigsten Klage geführt, nun schien ihm auf einmal ein reiches, noch unberührtes Feld bedeutender Aufgaben geöffnet; eine neue selbständige Gattung plastischer Typen galt es zu schaffen, aus einer Welt von Stoffen, von denen man sich auch in Deutschland eine tiefe volksthümliche Wirkung versprach; es schien in der That, als könne für die Plastik mit der Entdeckung dieser Aufgaben die Epoche eines neuen Aufschwungs beginnen.

Man sah sich in dieser Erwartung getäuscht. In das Bewußtsein des Volkes vermochten jene mythologischen Vorstellungen nicht Eingang zu finden, trotz ihrer ehrwürdigen Herkunft aus dem Schooße nationaler Vorzeit. Sie blieben fast ausschließlich ein Gegenstand des gelehrten Interesses, und schon aus diesem Grunde mußten sie sich für die künstlerische Darstellung wenig günstig erweisen. Aber auch ihrer Natur nach waren sie für dieselbe nur in geringem Grade geeignet, am wenigsten für die plastische, wie Thorwaldsen's bildnerischer Instinkt unzweifelhaft richtig empfand. Eine räthselvolle, vielfach bizarre Symbolik ist der vorherrschende Charakterzug dieser nordischen Sagendichtung; der Tiefsinn einer reichen Volksphantasie giebt sich in ihr kund, die gleichsam noch in gährendem Gestaltungsprozeß begriffen ist; seltsam grotesk mischen sich die Elemente ihrer meisten Gebilde, Gestalt und Bedeutung sind in der Regel noch wenig zu der Reife innerer Einheit gediehen, und was poetisch unter ihren Erfindungen am meisten hervorragt, trägt vorwiegend den Charakter einer wildphantastischen Großartigkeit, die dem Wesen der Plastik sehr fern liegt. Nur einzelne, wenige Gestalten dieser Mythologie dürften ähnlich, wie die klaren, bestimmten und lichtvollen Gestalten der griechischen Sage der Plastik in genügender Weise zugebildet erscheinen.

Freund's Hauptwerk, an das er viele Jahre künstlerischen Fleißes gewendet, ist der Ragnarökfries im Schloß Christiansborg zu Kopenhagen, eine Arbeit, die jedenfalls zu dem Besten gehört, was das Interesse für Gegenstände der nordischen Sage in der Plastik hervorgebracht hat.*) Zwar ist die Disharmonie zwischen der Natur des Gegenstandes und der Form seiner Behandlung bei diesem Werke sehr auffällig; denn gerade die Ragnaröksage übertrifft an grandioser Phantastik alle andern Vorstellungen der nordischen Mythologie. Einem Dante des Nordens hätte dieser tiefsinnige Mythus vom letzten Kampf und Untergang der Götter Stoff einer gewaltigen Dichtung werden können, und vielleicht hätte auch die kühne Hand eines Malers der eigenthümlichen Poesie des Gegenstandes noch eher zu genügen vermocht, als dem Plastiker nach der Beschaffenheit seiner Darstellungsmittel gelingen konnte. Das Dramatische des Stoffs brachte Freund in seiner umfänglichen Reliefkomposition fast durchgehends zu energischem Ausdruck, allerdings nicht immer mit der nöthigen Klarheit und Uebersichtlichkeit in der Anordnung der Gestalten. In kräftig bewegten Gruppen ziehen von

*) Von gleichem Range sind die Werke des schwedischen Bildhauers Fogelberg, der fast ausschließlich Stoffe der nordischen Mythologie behandelte.



Aus dem Ragnarök-Fries von Hermann Freund.

der einen Seite die Gegner der Asengötter, Surtur's Volk aus Muspilheim und die Jetten unter Loke's Führung zum Kampf, von der andern kommen die Asen heran, die Walkyren und die Einherier aus Walhalla, Heimdal stößt in das Gjallerhorn und Odin und Thor sind schon im Kampf begriffen mit der Midgardsschlange und dem Fenriswolf. Den Anfang des Frieses bildet Alfader, der sich nach dem Ragnarök als die höchste Gottheit offenbart, den Schluß die Gruppe der trauernden Göttinnen, Frigga, Freia und Sif, und der drei Nornen an Urdasquell. Die Hauptgruppe der Komposition und ihr Mittelpunkt (s. d. Abbildung nach einer Lithographie von Petersen) zeigt Heimdal auf der Götterbrücke Bifröst (dem Regenbogen) knieend, vor ihm seine neun Mütter wehklagend, mehrere schon von der Midgardsschlange umwunden, gegen welche Thor mit dem Hammer zum vernichtenden Schlage ausholt; dieses Specimen der Darstellungsweise Freund's kann insbesondere veranschaulichen, wie er die Schwierigkeiten, die in der phantastischen Eigenthümlichkeit seines Stoffs lagen, zu überwinden suchte. — Individuelle Lebendigkeit des Ausdrucks gilt ihm durchgehends höher, als die Schönheit des Linienrhythmus, die er zu Gunsten jener oft wie absichtlich vernachlässigt; eine entschiedene Kraft der Charakteristik bekundet sich namentlich in den Gestalten des grimmen Jettenvolkes und in Stärkodder, dem Anführer der Helden Walhalla's, einer echt nordischen Reckengestalt. Für die Bewohner von Muspilheim, dem von der Sage nach dem Süden verlegten Feuerland, adoptirte Freund in etwas befremdlicher Weise den Negertypus. Der Darstellung der Asengötter, der Bewohner des nordischen Olymp, dienten im Allgemeinen Typen der Antike zum Vorbild; Odin erinnert an Zeus, Thor an Herkules, die Walkyren haben Verwandtschaft mit den Amazonen u. s. f. Oehlenschläger, der in seinem Prometheus der Originalität der Freund'schen Komposition großes Lob ertheilt, findet sie in diesen Parthien zu griechisch, zu wenig im Charakter der nordischen Sage.

Bissen, der andre oben genannte Schüler Thorwaldsen's, der erst vor drei Jahren in Kopenhagen starb, hielt sich im Ganzen viel bestimmter als Freund an das Vorbild des Meisters. In seinem Moses vor der Frauenkirche in Kopenhagen, in Minerva und Apollo im dortigen Universitätsgebäude, wie in den meisten seiner übrigen Werke bekundet er sich als einen geschickten Nachahmer von tüchtiger Bildung. Sein Flensburger Löwe, jenes dem Jahre 64 zum Opfer gefallene Siegesdenkmal der Schlacht bei Idstädt, hat durch sein Schicksal viel von sich reden gemacht. Dem Antrieb der nationalen Stimmung folgend, behandelte auch Bissen mehrmals Gegenstände der nordischen Mythologie, verzichtete aber dabei fast auf jede Originalität der Charakteristik, indem er diese Stoffe meist ohne Weiteres einem antiken Schema unterwarf. Seine Walkyre in griechischem Chiton und phrygischer Mütze gleicht eher einer Hebe, als den gewaltigen Schlachtenjungfrauen der nordischen Sage. Später, namentlich in der genrehaften Statue des „tapferen Landsoldaten", dem Denkmal der Schlacht bei Fridericia, versuchte er eine mehr naturalistische Behandlungsweise. Unter den Porträtstatuen Bissen's, deren Kopenhagen eine ziemliche Anzahl besitzt, sind manche von unzweifelhaftem Verdienst; leider aber mußte ihn bei derjenigen, welche Dänemarks besten Poeten verherrlichen sollte, jede künstlerische Tugend verlassen; das Monument Oehlenschläger's, das den Dichter in kolossaler Größe im langweiligen Hausrock auf einem simpeln, dünnbeinigen Lehnstuhl und niedrigem Postamentklotz sitzend darstellt, darf man unbedenklich zu dem Geschmacklosesten rechnen, was die moderne Denkmälerskulptur hervorgebracht hat.

Der selbständigste und ohne Zweifel bedeutendste unter den neueren dänischen Bildhauern ist Jerichau, der noch jetzt in Kopenhagen, obschon hochbetagt, mit künstlerischer Rüstigkeit thätig ist. Auch er hat die Schule Thorwaldsen's durchgemacht; einige Jahre vor dessen Weggang von Rom trat er seine italienische Reise an und konnte so Thorwaldsen's

klassische Werkstätte dort noch besuchen. Die beiden Werke, die Jerichau zuerst einen Ruf verschafften, das Relief „die Hochzeit Alexander's und der Roxane", jetzt im Schloß Christiansborg, und die Gruppe „Herkules und Hebe" sind von dem Einfluß Thorwaldsen's sehr entschieden bestimmt. Die letztere Arbeit, die in der Komposition, wie in den Einzelformen plastischen Schönheitssinn in ungewöhnlichem Grade bekundet, ist dadurch von besonderem Interesse, daß der vatikanische Herkulestorso den Anlaß ihrer Entstehung bildete. Schon Flaxman hatte (1793) zur Prüfung der damals fast allgemein gebilligten Annahme Visconti's, nach welcher Herkules ursprünglich mit einer Hebe verbunden gewesen, das Modell einer solchen Gruppe herzustellen versucht und war dabei auf bedeutende Schwierigkeiten gestoßen. Jerichau machte bei ähnlichen Versuchen die gleiche Erfahrung; bei den lebenden Modellen, die er jener Annahme gemäß zu gruppiren suchte, war, wie Hettner in der Vorschule der bildenden Kunst mittheilt, „keine einzige Stellung möglich, welche nicht der in der Statue angegebenen Lage der Rückenmuskeln schnurstracks widersprochen hätte." Den Gedanken, den man bei dem Bildner des Torso sonach mit Unrecht vorausgesetzt hatte, brachte nun Jerichau zur Verwirklichung. Im Allgemeinen behielt er beim Herkules in der Bewegung des Rumpfes das Motiv des Torso bei; alles Andere, besonders die Haltung der Arme und Beine ist durchaus in selbständiger Weise motivirt. Herkules, auf einem mit der Löwenhaut bedeckten Felsstück sitzend, stützt das linke etwas einwärts gebogene Bein auf das schwere Ende der ihm zu Füßen liegenden Keule, das rechte, stark zurückgezogen, berührt den Griff derselben. Zur linken Seite steht Hebe, deren Hüfte er umfaßt, während er mit der rechten, auf dem linken Knie ruhenden Hand die Schaale hält, über welche Hebe anmuthig achtsam den Krug erhebt, um sie zu füllen. (S. d. Abbildung auf S. 324). Wenn dieses Werk bei all seinen Vorzügen von einer gewissen Kühle der Behandlung nicht frei ist, so bezeugen Jerichau's spätere Arbeiten, auf welche die neuere deutsche Bildhauerschule einen unverkennbaren Einfluß ausgeübt hat, in ihren lebensvolleren und individuelleren Formen, wie sich der Künstler dem Studium der Natur mit wachsendem Eifer hingab, wie sein Talent und seine Empfindungsweise immer mehr an innerer Selbständigkeit gewann. Von entschiedener Originalität der Auffassung ist namentlich die Gruppe „Adam und Eva nach dem Sündenfall"; eine schwere Melancholie und tiefe Trauer, die das Unheil aller kommenden Geschlechter vorauszuempfinden scheint, liegt in dem trüben Blick, der gebrochenen Haltung des Adam, ein niederdrückendes Schuldgefühl, an welchem Eva nur mit verhülltem Bewußtsein, mit dem Ausdruck einer gleichsam fragenden Bestürzung theilnimmt; ein Zug noch unerloschener Naivetät spielt um ihre Lippen, während auf dem Manne der ganze Schmerz des Bewußtseins lastet. Später schuf Jerichau zu dieser schwermüthigen Gruppe ein idyllisches Gegenstück, „Adam und Eva vor dem Sündenfall", welches jenen darstellt, wie er vom Schlaf erwachend mit Staunen die Genossin erblickt, die, während er schlief, ihm zugesellt wurde. Wie in der vorigen Gruppe macht sich auch in dieser die Rücksicht auf Linienschönheit in geringerem Grade geltend, als das Streben nach charakteristischem Ausdruck der Gestalten; sie sind sehr originell gedacht und sprechend in Haltung und Geberde; nur wünschten wir der Figur der Eva, die sich an der Seite Adam's noch halb knieend erhebt, eine leichtere, anmuthigere Bewegung, ihrer Unschuld mehr Grazie, ihren Formen einen zarteren Reiz; es ist eine gewisse Schwere und Sprödigkeit in der ganzen Gestalt, wie sie in den Formen der nordischen Kunst überhaupt nicht selten gefunden wird. Neben andern, mehr genreartigen Skulpturen von vieler Natürlichkeit der Empfindung verdient noch ein Werk, das auf einer Londoner Ausstellung großes Aufsehn erregte, der „Pantherjäger", besondere Erwähnung. In dieser Gestalt ist es dem Künstler hauptsächlich um die lebenswahre Behandlung eines nackten, jugendlich kräftigen Körpers in dem Momente höchster

Anspannung zu thun gewesen; der verwegene Jäger hat einer Panthermutter ihr Junges geraubt und vertheidigt sich gegen ihren Angriff mit erhobenem Speer. Die Gestalt ist voll Energie und Leben und in ihren jugendlich herben Formen mit künstlerischer Sorgfalt durchgebildet. (S. d. Abbildung an der Spitze dieses Aufsatzes). Das jüngste Werk Jerichau's, das voriges Jahr im Modell der Vollendung schon nahe war, ist ein großes, reich und geschmackvoll angelegtes Monument seines Landsmannes Oersted.



Herkules und Hebe, von Jerichau.

Neben der Plastik, die sich unter der Einwirkung von Thorwaldsen's großartigem Beispiel in Dänemark im Ganzen so glücklich entwickelte, und der es auch an jungem, Gutes versprechenden Nachwuchs nicht fehlt, nimmt die Malerei im Allgemeinen eine entschieden niedrigere Stufe ein. Die malerische Begabung scheint bei den Dänen seltner vorhanden, als jedes andere künstlerische Talent; jene warmen Affekte, die in der Phantasie Farbenstimmung und Farbenlust hervorrufen, scheinen sich in ihrem Naturell nur spärlich zu erzeugen; ist doch auch ihrer Dichtung der Reiz einer glanzvollen Einbildungskraft, das koloristische Element der Poesie, keineswegs in hervorstechender Weise eigenthümlich; es liegt über ihren Poesieen und über ihren Bildern etwas, wie die nüchterne Bläue des nordischen Himmels, und selbst der eigenthümliche Reiz dieses bleichen Himmels, den ein feines Gefühl auch malerisch wirksam zu machen vermöchte, spiegelt sich in ihren Landschaftsbildern nur selten. Zu der so auffällig vorherrschenden Schwäche des spezifischen Farbengefühls kommt in den meisten dänischen Malereien ein decidirter Realismus von seltsamer Prosa und Trockenheit der Empfindung, eine Schwunglosigkeit des Gedankens, die sich oft wie eine absichtliche Verneinung idealer Tendenzen ausnimmt. In der großen, über 700 Nummern umfassenden Sammlung dänischer Gemälde auf Schloß Christiansborg, die alle Namen der dänischen Malerei repräsentirt, macht sich der fast durchgängige Mangel einer poetischen, künstlerisch freien Auffassung in geradezu peinlicher und beklemmender Weise fühlbar. Phantasielosigkeit und Armuth der Erfindungsgabe sehen uns aus den meisten dieser Bilder mit so erschreckend nüchternen Augen an, daß auch der beste Wille und der empfänglichste Sinn sehr bald völlig

ermüden würden wenn nicht zum Glück noch in einzelnen Stücken ein humoristischer Zug, ein gemüthlich ansprechendes Motiv belebend hervorträte. In den Genrebildern dieser Art begegnen wir einer Stimmung, die an deutsche Gefühlsweise verwandtschaftlich anklingt, und in ihnen macht sich der Einfluß unserer Kunst am deutlichsten geltend.*)

Eine interessante Thatsache ist es, daß die dänische Kunst, die zu der deutschen die nächsten Beziehungen hatte, sich der idealistischen Richtung unsrer Malerei gegenüber so völlig unempfänglich erwies. Während in der Literatur das Beispiel unsrer Klassiker und später noch mehr das der romantischen Schule von fruchtbarem Einfluß war und der gesammten dänischen Poesie Richtung und Ziel gab, blieb der große Aufschwung der deutschen Malerei im Anfang dieses Jahrhunderts, der mit der vorangehenden und gleichzeitigen Literaturblüthe in nahem Zusammenhange stand, bei unsern nordischen Nachbarn in der That ohne jegliche Wirkung. Weder im historischen, noch im religiösen Gebiet rief diese Kunst des großen Stils die Nacheiferung wach, obwohl es an unmittelbarer Berührung mit derselben nicht fehlte. Ernst Meyer aus Altona, ein Zögling der Kopenhagener Akademie, den die Dänen deshalb gewöhnlich zu ihren Landsleuten rechnen, studirte mit mehreren dänischen Freunden unter Cornelius in München; ihn sowenig wie einen seiner Genossen führte dies Studium zur Nachfolge des Meisters. Meyer wurde späterhin einer der tüchtigsten Genremaler, dessen treffliche, höchst sorgfältig durchgeführte Charakterbilder aus dem römischen und neapolitanischen Volksleben auch bei uns wohlbekannt sind.

Das Gebiet genrehafter Darstellungen blieb das Feld, auf dem sich die dänischen Maler mit dem meisten Glück versuchten. Dem Alter nach steht Marstrand an ihrer Spitze; seine Illustrationen zu Holberg'schen Lustspielen und die sonstigen, oft lebensgroßen Genrebilder sind von einer gewissen, in der Regel als gesund bezeichneten Derbheit, aber ohne tieferes Leben und in der malerischen Behandlung sehr trocken und reizlos. Kaum bedeutender sind seine Geschichtsbilder in der Grabkapelle Christian's IV. im Dom zu Roeskilde; sie erreichen weder in malerischer Hinsicht, noch in der Lebendigkeit der Charakteristik die geschichtlichen Darstellungen Lessing's, mit denen sie in der Beschränktheit der realistischen Absicht übereinstimmen. Lebensvoller und mit feinerem Gefühl als Marstrand, zuweilen nicht ohne glücklichen Humor behandelt Exner Gegenstände des dänischen Volkslebens. Das meiste Interesse jedoch erweckt der jüngste unter den renommirten Malern Kopenhagens, Carl Bloch (geb. 1834, seit 1866 Professor und Mitglied der Kunstakademie). Ungewöhnlich produktiv und von großer Beweglichkeit des Talents, hat er sich, wie so mancher andere Künstler der unsteten Gegenwart, in den verschiedensten Darstellungsgebieten und Behandlungsweisen versucht; stets aber haben seine Arbeiten etwas Eigenthümliches in der Auffassung und bekunden, was das Bemerkenswertheste ist, ein entschieden malerisches Gefühl. Das koloristische Prinzip, das die heutige Malerei beherrscht, ist für ihn von maßgebendem

*) Daß wir die dänische Malerei hier nicht zu hart beurtheilen, kann die Aeußerung eines Dänen bezeugen, auf die wir erst aufmerksam wurden, nachdem wir die dänische Malerei aus eigner Anschauung kennen gelernt, und die auf unser obiges Urtheil keinen Einfluß gehabt. In den Dioskuren, 1863. 1, heißt es in einer dänischen Korrespondenz: „In der Wahl der Gegenstände zeigt die dänische Malerei eine gewisse Armuth und Einförmigkeit, und nur selten leuchtet aus ihren Arbeiten eine wirklich poetische Begabung und tiefere Empfindung hervor. Dagegen ist sie frei von Sentimentalität und Schwulst, und das Streben nach Naturwahrheit so hervortretend, daß sich oft Trockenheit, Mattigkeit und prosaischer Realismus statt gesunder Idealität einstellen. Nur bei Exner findet sich dieselbe in wirklich poetischer Verklärung des heimischen Volkslebens, wobei glücklicher Humor und geübter Blick für das Wirkliche vor Dorfgeschichten-Sentimentalität bewahrt. Exner wird daher sicher der Ausgangspunkt einer neuen Schule werden. Das betrifft jedoch nur die Genremalerei; fast alle übrigen Zweige, namentlich die Landschaften, haben ihren nationalen Messias noch zu erwarten." Die große Bedeutung, die Exner hier beigelegt wird, können wir diesem jedenfalls verdienstvollen Künstler nicht zuschreiben.

Einfluß gewesen. Die beiden größten Gemälde Bloch's, „Niels Ebbesen, der 1340 den holsteinischen Grafen Geers in Standers überrascht" und „Die Befreiung des Prometheus", haben wir leider nicht kennen gelernt; das erstere ist im Besitz des Grafen Moltke Glorup in Fühnen, das andere, von welchem in den Wiener Recensionen (1865) gerühmt wird, daß es „vielleicht das bedeutendste Werk sei, welches die dänische Malerei hervorgebracht", wurde 1864 auf Bestellung des Königs von Griechenland ausgeführt und befindet sich jetzt im königlichen Schloß in Athen. In den Darstellungen biblischer Stoffe, die er meist genrehaft auffaßt, hat sich Bloch, wie es scheint durch das Vorbild der Franzosen, vielfach zu einer gewissen Bizarrerie und Aeußerlichkeit der Behandlung, besonders zu einem Streben nach frappanten Beleuchtungseffekten verleiten lassen, wovon er in den eigentlichen Genrebildern, die lebhaft an deutsche Kunstweise erinnern, völlig frei ist. In dem Gebiete dieser genrehaften Darstellungen scheint sein Talent so sehr zu Haus, daß man sich in der That nicht leicht vorstellen kann, wie sich dasselbe Aufgaben der heroischen Gattung gegenüber verhält. — Neben Bloch ist noch ein älterer Maler, Dalsgaard, zu nennen, der viel Aehnlichkeit mit dem bekannten Norweger Tidemand hat und seine Kunstbildung, wie dieser, vorzugsweise der Düsseldorfer Schule verdankt. Zur letzteren steht auch Elisabeth Jerichau-Baumann, die Gattin des vorhin genannten Bildhauers, in naher Beziehung, eine Künstlerin von entschiedener Begabung, deren Bilder zum großen Theil auf Kunstausstellungen bei uns bekannt wurden. Wegen einer eigenthümlich brüsken Manier des Vortrags, die sie eine Zeit lang liebte, wurde ihr die zweideutige Ehre, von Cornelius als der einzige Mann der Düsseldorfer Schule bezeichnet zu werden.

In dem Gebiet der Landschaftsmalerei möchte man am ersten etwas Originelles erwarten; der eigenthümliche Charakter des Insellandes, seine Waldungen, Haiden und Seen und selbst die flachen Küstengegenden scheinen der malerischen Phantasie eine mannigfache Anregung bieten zu können. Gleichwohl gehören die Landschaften der dänischen Malerei gerade zu den schwächsten ihrer Leistungen; kaum irgendwo finden wir in ihnen die Spur eines eigenthümlichen Naturgefühls, eine individuelle Stimmung, etwas von landschaftlicher Poesie. Mit staunenerregender Beharrlichkeit wiederholt man immer und immer wieder die grasgrünen Buchenwälder, die in der Regel die ganze Fläche des Gemäldes von oben bis unten bedecken. Die Einförmigkeit der meisten dieser Bilder, eine Grün in Grün gemalte Langeweile, setzt eine Organisation der Phantasie voraus, von der man sich schwer eine Vorstellung machen kann. Einige Landschaften, namentlich die von Skovgaard und Lundbye, sind in technischer Hinsicht nicht ohne Verdienst, aber auch sie leiden an einer Kälte und Nüchternheit der Empfindung, die gegen dieses Verdienst fast gleichgiltig machen. Ungleich besser ist die Marinemalerei vertreten. Der Eindruck des Meeres, die Reize und Gefahren des Lebens auf hoher See haben das malerische Talent zu mancher beachtenswerthen Leistung angeregt, und mit Recht erfreuen sich namentlich die Seestücke Melby's eines nicht gewöhnlichen Rufes.

In Betreff der modernen Architektur Kopenhagens, die nur wenig künstlerisch Merkwürdiges bietet, können ein Paar kurze Bemerkungen genügen. Eine der besten baulichen Leistungen ist das neue, von Chr. Hansen, einem Bruder des bekannten Wiener Architekten, erbaute zoologische Museum, ein geschmackvoller Backsteinbau in einfachen Renaissanceformen, und von Interesse besonders durch den großen, von einem mächtigen Glasdach überdeckten Hofraum, welcher, rings von zwei Loggienreihen mit zierlichen romanischen Säulenstellungen umgeben, durch farbige Ornamente reich geschmückt, einen ebenso heitern wie würdigen Eindruck macht; von der Bestimmung dieses Raums — die nackte Häßlichkeit riesiger Thierskelette ist darin aufgestellt — muß man allerdings absehen. Wie wir hören, ist der Ur-

heber dieses wohlgelungenen Werkes vor Kurzem mit der Ausführung eines neuen königlichen Theaters betraut worden, welches die Stelle des alten, eines sehr unscheinbaren und unbequem eingerichteten Baues, einnehmen soll. — Das von Bindesböll in den Jahren 1839—48 erbaute Museum Thorwaldsen's, ein Denkmal höchst rühmlicher Pietät, kann vom künstlerischen Gesichtspunkt kaum anders, denn als architektonisches Curiosum bezeichnet werden. Auf eine seltsame Art sind in dem Gebäude, das in seinem Hofraum das Grab des Künstlers umschließt und sich deshalb zugleich als Mausoleum charakterisiren soll, Eigenthümlichkeiten der ägyptischen Architektur verwendet, während die Dekorationen den Wandschmuck etruskischer Grabstätten und pompejanische Malereien willkürlich imitiren. Thür- und Fensterpfeiler sind nach Art der Pylonen schräg gegen einander geneigt; düsteres Gelbbraun wechselt mit tiefem Schwarz an den Flächen der Außenwände und der Wände des Hofes, und das Ganze des wunderlichen, finstern, schwerfälligen Baues macht einen Eindruck, der dem klassischen Charakter der griechisch heitern Kunstwerke, die hier aufbewahrt sind, so entschieden wie möglich widerspricht. Die innere Einrichtung hat allerdings den Vorzug, daß sie, namentlich in den Gemächern des Erdgeschosses, den aufgestellten Bildwerken ein günstiges Licht gewährt. Aber auch hier in den inneren Räumen wirkt nach ästhetischer Seite der Eindruck der Architektur, dem man sich nicht entziehen kann, störend und disharmonisch. Diese kleinen Gemächer mit ihren dicken, ungegliederten Mauern, mit ihren niedrigen Durchgängen, mit dem breiten Saum von tristem Schwarz an der unteren Wandhälfte haben etwas Gruftartiges und sind architektonisch keineswegs ein passender Aufenthalt für die anmuthigen Göttergestalten Thorwaldsen's. Das Seltsamste aber ist die Reihe von Wandbildern, die sich außen unterhalb der Fenster an den Langseiten und der hinteren Schmalseite des Gebäudes hinzieht. Auf der einen Seite ist Thorwaldsen's Empfang in Kopenhagen dargestellt, fast die ganze Wand entlang nichts weiter, als Kähne mit Musikanten und andern Personen in Lebensgröße und häßlichem Zeitkostüm, meist im Profil nach derselben Seite gewendet, am Schluß Thorwaldsen, der an's Land steigt und vom Empfangskomité bewillkommt wird. Auf der andern Flanke sieht man das Bemühen von Schiffsknechten und Lastträgern, welche in langer Reihe hinter einander Thorwaldsen'sche Werke ans Land ziehen. Auf der Rückseite ist das Schiff porträtirt. Zu ihrer monumentalen Bestimmung stehen diese Bilder mit ihrer ausnehmenden Trivialität in einem Widerspruch von geradezu komischer Wirkung. Ihr Ungeschmack steigert sich aber noch durch die Ausführung, die gleichfalls etwas „Etrurisches“ haben sollte; der Hintergrund der Figuren ist schwarz, die Farben sind fast ausschließlich einfaches Gelb und Braun, die Schatten schwarz schraffirt, und um dies Alles möglichst dauerhaft zu machen, hat man die Anwendung des Pinsels weislich vermieden und die Bilder durchgängig mit eingelegtem farbigen Cement hergestellt. Zur Ehre des dänischen Geschmacks muß jedoch bemerkt werden, daß man jetzt damit umgeht, das Gebäude von dieser unschönen Dekoration zu befreien.

An lebhafter Theilnahme des Publikums für künstlerische Leistungen jeder Art fehlt es in Dänemark nicht. Was den künstlerischen Interessen in praktischer Hinsicht förderlich sein kann, wird in reichem Maße geleistet; schon das lebendige Gemeingefühl, das den Dänen eigenthümlich ist, ihr nationaler Ehrgeiz sind dazu wichtige Hebel. Was sich an Talenten hervorthut, findet von Seiten des Staates und des Publikums Aufmunterung und Unterstützung in hohem Grade, namhafte Summen werden alljährlich aus der Staatskasse und aus Privatfonds zu solchen Zwecken verausgabt; die Kunstvereine, deren es mehrere giebt, entwickeln eine große Regsamkeit, die reiche dänische Aristokratie bestellt und kauft sehr viel, und die gesuchten Künstler erfreuen sich daher einer sehr ausgezeichneten socialen Stellung. Ueber den Mangel an äußerer Begünstigung kann sich die dänische Kunst in der That nicht

beklagen und an den äußern Verhältnissen liegt es jedenfalls nicht, wenn sie sich zu bedeutenderen, die Mittelmäßigkeit überragenden Leistungen nur in seltnen Fällen erhebt.

Eine wirkliche Gefahr für ihr Gedeihen dünkt uns aber gerade in dem zu liegen, was recht eigentlich den Ehrgeiz der Nationaldänen ausmacht, in dem Streben, die künstlerische Thätigkeit den deutschen Einflüssen immer gründlicher zu entziehen. Durch natürliche und volksthümliche Beziehungen ist Dänemark angewiesen auf den Anschluß an deutsche Kultur, der beste Theil der dänischen Kunst ist thatsächlich aus den Voraussetzungen der deutschen erwachsen, und wir hegen die Ueberzeugung, daß sie nur in neidlosem Wetteifer mit unsern Bestrebungen einer glücklichen Entwickelung fernerhin fähig ist. Nichts kann betrübender sein, als die Wahrnehmung, daß sich die Feindseligkeit verwandter Volksstämme auch auf die Gebiete der geistigen Arbeit verpflanzt. Sie wenigstens sollte ausgenommen sein von dem Zwist und Hader politischer Parteien. Hoffen wir von dem Geist des Friedens, der unser Volk im Innersten beseelt und der aus der kriegerischen Glorie nur um so reiner und überzeugender hervortreten wird, daß es ihm gelinge, die auf geistigem Gebiet uns mehr oder minder abtrünnig Gewordenen wiederzugewinnen.



Eine Anbetung der Könige von Hans von Kulmbach.

Die Kunstfreunde Wiens wurden in diesen Tagen durch einen Fund von außerordentlichem Werth, welchen Herr Kustos Fr. Lippmann kürzlich in einer österreichischen Provinzialstadt machte, in freudige Bewegung versetzt. Es ist ein großes, datirtes und monogrammirtes Bild von Hans von Kulmbach, welches, bisher unter anderen, wenig bedeutenden Kunstwerken im Privatbesitz verborgen, durch den genannten Gelehrten um eine ziemlich beträchtliche Summe für seine kleine gewählte Sammlung altdeutscher Bilder erworben wurde. Wir hoffen den Lesern später eine Abbildung des Gemäldes vorführen zu können, und es wird dann an der Zeit sein, die Stellung desselben zu den übrigen Schöpfungen des Künstlers wie zu denen seiner Zeitgenossen und Vorgänger genauer zu bezeichnen. Aber schon heute darf nach dem übereinstimmenden Urtheile der Sachkenner behauptet werden, daß hier eines der Kapitalwerke des Meisters, ein Bild, welchem speciell in malerischer Hinsicht Qualitäten allerersten Ranges eigen sind, und das unter den Denkmälern der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts einen der Ehrenplätze beanspruchen darf, aus dem Dunkel der Vergessenheit hervorgezogen worden ist.

Auf einer Bildfläche aus Fichtenholz von beiläufig 5 Fuß Höhe und 3 Fuß Breite ist in reicher Komposition von 20 etwa $^1/_3$ lebensgroßen Figuren die Anbetung der h. drei Könige dargestellt. Wir befinden uns in einer verfallenen Baulichkeit, aus deren im Kern backsteinernen Pfeilern und Gewölben Gräser und Strauchwerk hervorwachsen, und von deren Bekleidung hier und da noch der Schaft einer Säule aus verde antico und das sorgfältige Gefüge eines Quaderbogens erhalten ist. In die stattliche Ruine, durch deren Oeffnung oben der von großer Strahlenglorie umgebene Stern hereinleuchtet, ist links der strohgedeckte Stall eingebaut, in welchem das Jesuskindlein geboren wurde. Dieses sitzt im Schooße der Mutter auf der linken Seite des Bildes, die Händchen auf eine mit Goldstücken gefüllte, mit grüner Fischhaut überzogene Schachtel legend, welche der rechts knieende König, ein bärtiger Alter im Purpurmantel, mit Hermelin und Kette, ihm darbringt. Während der Blick des Kleinen auf dem Knieenden ruht, wendet Maria, eine frische Blondine von kindlichem Ausdruck mit reizendem Stutznäschen, ihr Antlitz wie verwundert dem links vor ihr stehenden Mohrenfürsten zu, der eine goldene Deckelschale in Händen hält. Zwei Männer aus dem Gefolge, von denen Einer dem hinter der Jungfrau stehenden Joseph die Hand zur Begrüßung reicht, bilden gegen links den Abschluß der Gruppe. Ueber ihnen ist, an dem Balkenwerk des Stalles, auf einem angehefteten Papierstreifen die Jahreszahl und darunter das Monogramm des Künstlers in folgender Weise angebracht:

I 5 I I

HK

Die ganze rechte Seite und den Mittelgrund des Bildes füllt das übrige Gefolge aus, welches den dritten, hinter dem Knieenden stehenden König umgiebt. Dieser trägt einen

Mantel aus Brokatstoff mit grünlich und röthlich schillerndem Seidenfutter, Pelzkragen, Turban und Halskette, und nimmt soeben aus den Händen eines seiner Kriegsleute den Silberbecher entgegen, den er dem Neugeborenen zugedacht hat. Ein dichtes Gedränge von Troßknechten mit Pferden und Kameelen schaart sich um ihn. Einige Reiter sieht man erst von fern aus der baumreichen Berglandschaft herbeiziehen, in welche rechts und inmitten des Bildes Durchblicke sich öffnen. Motive aus dem Wiesent-Thal in der fränkischen Schweiz wollen Ortskundige darin erblicken. Ein besonderes Interesse erweckt ein ältlicher Mann in schwarzer, anliegender Haube, der im Mittelgrunde, etwas nach rechts, an einem Pfeiler steht. An dem demüthig links hin zur Madonna hinüber gerichteten Blick, an der Portraitmäßigkeit der Auffassung und an der ganzen beschaulichen Haltung der Figur erkennen wir den Stifter des Bildes.

Das Ganze bestätigt durch die Art seiner Behandlung vollkommen Waagen's Urtheil, wenn er über Hans Wagner von Kulmbach, diesen an seinen Lehrer sich „am engsten anschließenden" Schüler Dürer's, sagt: „Er steht dem Dürer als Zeichner weit nach, doch ist er in seinen besten Bildern an Reinheit des Naturgefühls, wie an Geschmack seinem Meister fast überlegen. Auch in der Wärme seines Kolorits, wie in der Haltung, ist er gleichmäßiger". (Handb. I, 334 ff.) In erster Linie sind es malerische Vorzüge, welche dem Bilde seinen hohen Rang anweisen. Die Zeichnung steht an gleichmäßiger Sicherheit, Strenge und Feinheit allerdings hinter Dürer zurück. Dies zeigt sich besonders deutlich in der Behandlung der Haare und der Hände. Dagegen sind wieder andere Einzelheiten, z. B. der wunderbar feine Kopf der Madonna und des Mohrenkönigs zur Linken, ferner die Pfauenfeder, welche das Haupt eines der Mohren im Mittelgrunde ziert, der Goldschmuck, die aus der Ruine hervorsprießenden Grashalme u. A. in Zeichnung wie in malerischer Ausführung gleich vollendet. Aber im Ganzen wiegt das koloristische Element in einer bei Bildern deutscher und namentlich fränkischer Schule seltenen Weise vor. Der emailartige Schmelz und die durchsichtige Helligkeit der Farben, die nur ganz dünn aufgetragen sind, so daß die Vorzeichnung und selbst die Maser des Holzes öfter durchscheint, die Feinheit der Uebergänge und des Helldunkels, endlich die sanfte Harmonie des Gesammttons verleihen dem Werke einen unbeschreiblichen Zauber und lassen sofort den Gedanken aufkommen, daß auf seine Entstehung außer dem in der Komposition und in einzelnen Gestalten deutlich sichtlichen Einflusse Dürer's geradezu venetianische Muster oder doch Traditionen mit eingewirkt haben. Namentlich in der Behandlung der Gewänder, z. B. jenes meergrün und röthlich schillernden Seidenstoffes, auch in dem Papierstreifchen, welches die Jahreszahl trägt, klingen die Reminiscenzen an Bellini und seine Schule nach. Zu dieser zählen wir jetzt ja auch den Meister Jakob Walch (Jacopo de Barbaris), dessen Lehrjunge Hans Wagner von Kulmbach gewesen sein soll, bevor er in Dürer's Werkstatt eintrat.

Berücksichtigt man bei Würdigung unseres Bildes schließlich noch den Vorzug einer Erhaltung, welche abgesehen von einigen wenigen, für die Gesammtwirkung völlig irrelevanten Retouchen tadellos zu nennen ist, so läßt sich ermessen, um ein wie kostbares Denkmal der vaterländischen Kunst uns der glückliche Fund des Herrn Lippmann bereichert hat.

C. v. Lützow.



Willem van de Velde pinx — W Unger sculps

RUHIGE SEE MIT VIER SCHIFFEN

[illegible]

[illegible] el

[illegible] s

[illegible] zu

[illegible] s

[illegible] er

[illegible] n

[illegible] n

[illegible] ft

[illegible] r-

[illegible] nt

[illegible] en

[illegible] he

[illegible] die

[illegible] on

[illegible] zu

[illegible] nd

[illegible] er

[illegible] der

[illegible] da

[illegible] em

[illegible] em

[illegible] dan

Willem und Adriaen Van de Velde.

Mit zwei Radirungen*).

Es war eine reichbegabte Künstlerfamilie, die der Van de Velde. Zuerst der alte Jan Van de Velde, der Kalligraph, der schönschreibende Feder-Künstler, dessen geschickte Hand uns die trefflichsten Werke der Kalligraphie hinterlassen hat. Dann dessen Sohn Jan, dessen feiner Grabstichel die Werke der besten holländischen Künstler übersetzte und vervielfältigte**). Weiter Esaias Van de Velde, der geistreiche Maler von Landschaften, Reitergefechten und lustigem Volksleben, dessen freier, feiner, sicherer Pinselstrich (nur in kleineren Proportionen) an die meisterliche Malweise des Frans Hals erinnert, wie er denn auch zu dessen Umgebung gehörte. Sein Zeitgenosse war der alte Willem Van de Velde, der ebenso geschickt mit der Feder, wie der alte Schreibmeister Jan, mit leichter Tusche viel hundert Schiffe und Nachen, ja sogar die größten Seeschlachten zu zeichnen verstand. Er war es, der die Flotten der Admirale Tromp, de Ruyter, Van Galen, Wassenoer Obdam begleitete, und, auf dem Verdecke seiner kleinen Galliote sitzend, der Stürme und des Kugelregens ungeachtet, die genauesten Situationszeichnungen der kämpfenden Flotten machte. Gewöhnlich werden diese seinem Sohne zugeschrieben; unstreitig ist aber der ältere Willem Van de Velde der hier Gemeinte.

Von einem solchen Vater erbte der jüngere Willem die Liebe zur Kunst und zu dem nassen Elemente. Er ist der Maler der schönen Seestücke, des Meeresstrandes, des stillen oder lebhaft bewegten Wassers; die Kasseler Galerie hat ein hübsches Exemplar dieser Gattung aufzuweisen.

Willem hatte einen Sohn, Cornelis, der sich ebenfalls als Maler von Seestücken hervorthat.

Endlich kennen wir noch den ausgezeichneten Maler Adriaen Van de Velde, dessen Landschaften, Viehstücke, Meeresküsten, dessen geistreiche und mit dem zartesten Gefühle mittelst Rothstift gezeichnete Studien, nicht minder wie die Figuren, welche, von seiner Hand herrührend, die Gemälde seiner Freunde beleben, sein außerordentliches und vielseitiges Talent bewundern lassen.

Die beiden Radirungen, welche W. Unger nach den in der Kasseler Galerie befindlichen Gemälden von W. und A. Van de Velde geliefert hat, gehören zu den schönsten, welche seine glückliche Nadel hervorgebracht. Hier waren die größten Schwierigkeiten zu überwinden; die Aufgabe war, mit Wenigem, fast mit Nichts sehr Vieles auszudrücken. So schwer es schon dem Maler ist, das Immaterielle, Luftton, Raum, Tiefe, freie Luft auf sein Bild zu zaubern, um so schwerer ist es dem Radirer, das Nämliche mit wenigen Nadelstrichen und nur mit Schwarz und Weiß allein auszudrücken. Unger hat trefflich den eigentlichen Charakter der beiden Maler wiedergegeben. Beide excelliren in der Darstellung des Raumes, der

---

*) Die zweite Radirung nach Adriaen Van de Velde wird erst mit nächstem Hefte ausgegeben, da ein Unfall den Druck der Platte verzögert hat.

**) Neuerdings fand ich ein höchst interessantes Bild, das einzige mir bekannte Gemälde von einem dritten Jan Van de Velde; es ist ein sogenanntes „Stillleben", Weinglas, Citrone, Nüsse 2c. auf einem Tische, mit dem vollen Namen J. van de Velde f. 1655. Ob dieser ein Sohn des obenerwähnten Jan (JV.) ist, kann ich nicht entscheiden.

Wirkung von Luft und Licht, wobei Willem sich durch seinen Silberton, Adriaen durch eine tiefere, wärmere Tonart auszeichnet. Wie athmet man leicht und frei an ihren stillen Gewässern! Wie unendlich tief und groß sind die kleinen Stückchen Holz und Leinwand!

Willem Van de Velde (der jüngere) ward 1633 in Amsterdam geboren. Wohl konnte er vom Vater die Kenntniß des Schiffsbaues, eine feste und sichere Hand zum Zeichnen empfangen. Um malen zu lernen bedurfte er eines andern Meisters. Der talentvolle Simon de Vlieger zu Amsterdam hat ihn die Geheimnisse der Palette gelehrt.

Als sein Vater in Dienste von Karl II. und Jakob II. nach England ging, nahm er den Sohn mit; Beide bezogen einen jährlichen Gehalt von 100 Pf. Sterling.

Indessen ließ der jüngere Willem nicht ab, niederländische Seebilder und Seesiege zu malen. Am schönsten sind die Meere und Gewässer, Häfen und Gestade mit Schiffen und Nachen aller Art; hier sind es flache und ruhige Gewässer bei gänzlicher Windesstille, wo sich Fischerkähne oder „Tjalk-Schiffe" schaukeln mit schlaffen Segeln und herabhängenden Wimpeln, oder in der Ferne ein Ostindienfahrer liegt oder auch ein Kriegsschiff mit seinem hohen vergoldeten und farbigen Spiegel und Yachten, an deren Seite die dicke Dampfwolke der Salve über dem Wasser hängen bleibt; dann wieder Meeresbilder, an deren Horizont Himmel und Wasser in einander zu fließen scheinen, oder auch schwere Wolken sich aufthürmen. Bald sind es holländische Küsten mit Ruder- oder Segelbooten, oder bewegte Gewässer, wo auf dem schroffen Rücken der Wellen der frische Seewind einen „Tjalk" oder „Hengst" tanzen läßt, gebogen unter dem Segel.

An solchen Darstellungen besonders zeigen sich seine großen Eigenschaften, die genaue Zeichnung des Schiffsbaues und der Ausrüstung, die zierliche Anordnung, die schönen Lüfte, in harmonischer Verbindung mit den Linien und den Farben, die große Natürlichkeit in Allem.

Ruhmgekrönt starb Willem Van de Velde am 6. April 1707 in London.

Adriaen Van de Velde war sein 1639 in Amsterdam geborener Bruder. Schon früh von dem Vater und Bruder geleitet, übte er sich, da er die Landschafts- und Thiermalerei erwählte, später bei Jan Wynants, dessen Einfluß in seinen Werken wohl erkennbar ist. Adriaen übte sich fleißig im Zeichnen von Vieh und Landschaften nach der Natur, und er hatte auch später die Gewohnheit, immer einen Tag der Woche in's Freie zu gehen. Dieser nie unterbrochene Umgang mit der Natur giebt allen seinen Werken das ewig Frische, Freie, Wahre, den Duft der Auen und Felder. In seinem kurzen Leben — er ward nur 33 Jahre alt — hat er eine Reihe der lieblichsten Gemälde geschaffen. Seine Landschaften sind gewöhnlich der Provinz Holland, und der Gegend um Haarlem, Amsterdam, Haag entnommen. Auch hat er einige historische Kompositionen gemalt, St. Hieronymus, die Kreuzabnahme, die Passion u. a. In unserem Bilde der Kasseler Galerie haben wir von ihm eine Ansicht vom Strande bei Scheveningen. Ein ähnliches Küstenbild befindet sich im Museum des Haag und in der Galerie des Herrn Six zu Amsterdam. Sie sind höchst einfach: ein kleines Stück Erdboden mit einigen Figürchen darauf, das weite Meer und darüber die hohe, tiefe Luft, das ist Alles. Aber wie reizend, wie naturgetreu ist das gegeben, welch ein großer Künstler mußte es sein, der mit so einfachen Mitteln das höchste Kunstgefühl erwecken kann!

Haag, 20. Mai 1871. C. Vosmaer.







Adriaen van de Velde pinx. W. Unger sculps.

STRAND VON SCHEVENINGEN

Das Original befindet sich in der Galerie zu Cassel

Ueber die Herkunft von Niccolo Pisano's Stil.

Von Dr. **Hans Semper.**

Mit Abbildungen.

III.

Indem wir zunächst zur Malerei der Longobarden übergehen, werden wir das etwa fehlende Material, das nöthig ist, um uns ein klares und sicheres Bild davon zu machen, aus dem verwandten Gebiet der Skulptur entlehnen, und werden dieser nachher dieselbe Vergünstigung von Seite der Malerei verschaffen. Sehen wir zuerst, was Paul Warnefried über die Malerei der Longobarden sagt. Nachdem er erzählt hat, wie Teudelinde die Kirche S. Giovanni in Monza hat bauen lassen, fährt er fort:

„Dort errichtete sie auch ihren Palast, worin sie unter Anderm Episoden aus den Thaten der Longobarden malen ließ. In diesem Gemälde sieht man deutlich, wie zu jener Zeit die Longobarden ihr Haar schnitten, oder welches ihre Tracht und ihre Gestalt war. Und zwar schoren sie ihren Nacken bis zum Hinterkopf, über das Gesicht aber ließen sie die Haare bis zum Munde herabfallen und vertheilten sie dann nach beiden Seiten mit der Breite der Stirn dazwischen. Ihre Kleider sodann waren lose und meistens linnen, wie sie die Angelsachsen zu tragen pflegen, geschmückt mit einem ziemlich breiten, mit mannichfachen Farben gewebtem Besatz. Ihre Schuhe waren bis zu den Zehenspitzen fast ganz offen und wurden kreuzweise durch Riemen zusammengeschnürt. Später fingen sie an, auch Hosen zu gebrauchen, über welche sie beim Reiten gelbe Tubrugen (?) legten*).

Was zunächst die geschilderte Haartracht betrifft, so muß sie ähnlich bei den Gothen gewesen sein, von denen Sidonius Appollinaris (L. I. epist. II.) sagt: „Die Ohrläppchen werden, wie es des Volkes Sitte ist, mit Büscheln darüber liegender Haare bedeckt". Diese Haartracht, wonach über der Stirn die Haare kurz abgeschnitten, zu beiden Seiten über die Ohren hinweg in Gesichtslänge herabgekämmt wurden, ist, um es gleich zu sagen, bis in's späte Mittelalter und in die Renaissancezeit hinein, wenn auch vielleicht mit Unterbrechungen, beibehalten worden und ist noch jetzt bei Kindern Mode. Eine andere

---

*) Zur besseren Kontrole dieser meiner Uebersetzung möge hier der Originaltext folgen: „Ibi etiam praefata regina suum palatium condidit, in quo aliquid et de Longobardorum gestis depingi fecit. In qua pictura manifeste ostenditur, quomodo Longobardi eo tempore comam capitis tondebant, vel qualis illis vestitus, qualisue habitus erat. Si quidem cervicem usque ad occipitium radentes nudabant, capillos a facie usque ados dimissos habentes, quos in utramque partem in frontis discrimine dividebant. Vestimenta vero eis sunt lana maxime linea, qualia Angli-Saxones habere solent, ornata institis latioribus, vario colore contentis. Calcei vero eis erant usque ad summum pollicem pene aperti, et alternatim laqueis corrigiarum retenti. Postea vero coeperunt hosis uti, super quas equitantes tubrugos riberos mittebant".

Haartracht der Germanen, wonach sie cirrigeri hießen, nämlich die parallel dem Gesicht zustrebenden Wickellocken, sei hier ebenfalls noch erwähnt, da sie häufig auf mittelalterlichen Skulpturen zu finden ist, so an einigen der von Osten publicirten Skulpturen, seien sie nun longobardischen oder erst lombardischen Ursprungs, so ferner an verschiedenen fränkischen Skulpturen, auf die wir noch vorübergehend zu sprechen kommen werden. Was das geschilderte Kostüm selbst aber anbelangt, so ist es das Einfachste, wir nehmen, zur besseren Erläuterung von Paul's Worten, erstens longobardische Skulpturen, und zweitens longobardische Miniaturen zur Hand, wo ebenfalls nationale, germanische Kostüme dargestellt sind.

Von longobardischen Skulpturen befinden sich, nach einer Anmerkung zum Warnefried, herausgegeben von Muratori, (Rerum italicarum scriptorum Vol. I. p. 509) eine Marmortafel im Innern der Kathedrale von Monza — e posteriori parte ambonis — sowie Reliefs von Marmor in der Portallünette derselben Kirche. Auf dem erstgenannten der beiden Reliefs sehen wir links einen Tisch, worauf mit Edelsteinen geschmückte Becher und ein Krucifix ruhen; darüber hängen an einer Stange nebeneinander vier Kronen. Dem zunächst folgen zwei junge Priester, wovon der eine den Hirtenstab des Bischofs hält, welcher eben im Begriffe ist, dem König die Krone auf's Haupt zu drücken. Dieser sitzt auf einem, von Holz gezimmerten mit Teppichen behangenen Throne.

Sein Kostüm ist germanisch. Ueber einem bis dicht an's Knie reichenden Hemde trägt er ein enges, panzerartiges Wamms, das an der Hüfte mit einem Gurt abschließt. Ein vor der Brust zusammengesteckter Mantel fällt über beide Schultern und den Rücken hinab. Darüber liegt noch ein Kragen mit zwei Reihen flammenartigen Zacken oder Lappen. Er hält das longobardische dreizinkige Scepter in der Linken, und stützt die andere Hand auf's Knie. Sein Haar fällt zu beiden Seiten lang auf die Schulter herab. An den Beinen trägt er Tricots. Zur Seite von ihm schaut der Kopf eines Windhundes hervor.

Rechts vom König, für den Beschauer, steht wieder ein Geistlicher mit Rolle und Buch. Sodann folgt ein Ritter in des Königs Kostüm, nur daß noch eine Kapuze seinen Hals und sein Hinterhaupt umschließt. An der Seite trägt er ein Schwert, ein zweites, das des Königs, in der Scheide und mit darumgewickeltem Wehrgehänge, hält er in der Hand. Nun folgt wieder ein Geistlicher, diesem ein Ritter und wieder ein Geistlicher. Darauf ein bärtiger Mann, mit Zipfelkapuze, der ein Dokument mit Siegel in der Hand hält. Sonst stimmt auch sein Kostüm ganz mit dem des Königs überein. Er spricht mit einem Andern, der ein ähnliches Dokument hält und mit einem langen, bis an die Knöchel reichenden Gewande, mit weiten Halbärmeln, bekleidet ist*). Um den Hals trägt er eine Art enganschließenden Kragens, die Ohren und das Haupt umschließt eine hohe Kapuze. Neben ihm stehen noch vier andre Männer mit kurzen Unterhemden, Wamms, Gürteln, Kapuzen und Halbärmeln.

Auch die Schilderung des Lünettenreliefs können wir unsern Lesern nicht erlassen, um so mehr als die Kostüme darauf nicht ganz mit den eben geschilderten übereinstimmen. Die Lünette ist in zwei Hälften, eine untere und eine obere, getheilt. In der obern Hälfte sehen wir, wiederum von links anfangend, zunächst drei Kronen, mit Edelsteinen besetzt und mit Kreuzen darauf. Sie stellen vermuthlich die eiserne Krone und die beiden Kronen des Ehepaars, das die Kirche stiftete, des Agilulf und der Theudelinde, dar. Darauf sehen wir die knieende Königin, oder den König (?), mit der Krone auf dem Haupt. Sie hebt die Hände wie empfangend, halb gestreckt, zum Himmel. Ueber einem verhüllten Leibrock,

*) Dieses scheint das von Paul Warnefried geschilderte lose Linnengewand zu sein.



wovon nur die anschließenden langen Aermel hervorschauen, liegt ein weiteres, den Hals umschließendes Gewand mit Halbärmeln (auch dies scheint wieder Paul's Linnengewand zu sein) und darüber ist ein langer Mantel geworfen. An den Füßen trägt diese Figur Schuhe mit Sporen. — Die folgende Figur hält eine Taube mit Nimbus in der Hand und trägt ein bis an die Knöchel reichendes weites Gewand, worunter vermuthlich ebenfalls noch ein andres Kleid liegt, da lange Aermel darunter hervorschauen. Ueber dem weiten Gewand (vergl. Warnefried) geht ein vorn zusammengehefteter Mantel über den Rücken hinab. Auch diese Figur trägt Schuhe. — Die nun folgende, weibliche Figur erhebt wieder die Handteller betend zum Himmel. Ihr Haupt ist mit einem Lorbeerkranz geschmückt, um den Hals trägt sie einen zinnenartig gezackten Kragen. Ein langes Kleid mit weiten Halbärmeln läßt enganschließende lange Aermel darunter hervortreten. Das Kleid besitzt eine Taille, welche durch eine gewürfelte Falbel bezeichnet ist. Drei Bandstreifen ziehen sich vom Mittelpunkt der Taille zum Halsgrübchen und den beiden Schultern hin. — Wenden wir uns von dieser Figur weiter rechts, so sehen wir einen Adler, der eine Büchse mit einer Flamme (?) im Schnabel hält*). Darauf folgt wiederum die Königin, mit einem Schleier über der Krone. In der Hand hält sie eine andre Krone mit Kreuz. Auf die geschilderte Weise trägt sie über einem engen Unterkleid ein weites Obergewand und einen Umwerfmantel. — Neben ihr, und zu ihr sprechend, steht ein Heiliger mit einem Becken, in Tunica. — Durch eine Scheidewand von den geschilderten Figuren getrennt, sehen wir zu äußerst links auf einem Teller eine Henne mit ihren Küchlein.

In der untern Abtheilung der Lünette sehen wir links den heiligen Petrus, mit den Schlüsseln, doch ohne Bart, in Tunica und Toga. — Durch eine Scheidewand von ihm getrennt, folgen eine Nonne im üblichen Nonnenkostüm und Johannes der Täufer mit einfacher um den nackten Körper geschlagener Toga. Er hält eine Salbbüchse in der Hand und tauft den nackten Christus, dessen Beine von dem in Gestalt einer Pyramide dargestellten Jordan verdeckt werden. Hierauf wieder ein Heiliger mit Tunica und Toga, eine Scheidewand, und noch ein weiterer Heiliger, ebenso gekleidet mit einem Schwert.

Ehe wir weitere Schlüsse ziehen und Bemerkungen machen, wollen wir auch noch gleich die Schilderung der uns bekannten longobardischen Werke in Miniatur- und Frescomalerei beifügen. In der Publikation „Edicta regum Langobardorum. Aug. Taur. MDCCCLV. Off. reg." enthalten in der Serie: „Monumenta historiae patriae", sind mehrere Miniaturen aus verschiedenen Handschriften beigegeben worden, auf denen die longobardischen Könige Rachis (746), Aistulf (750) und der Herzog von Benevent Arechis (Zeitgenosse von Desiderius) thronend uns vorgeführt werden. Diese Darstellungen sind äußerst roh und kindisch und stehen weit hinter jenen Reliefs zurück, sind aber dennoch genau in der Angabe der Kostüme. Wir wollen bloß die charakteristischen Einzelheiten daraus hervorheben. Diese Figuren tragen Tricots oder Hosen, (entsprechend Warnefrieds Angabe) sowie Schuhe mit Sporen. Ueber die Hosen fallen bis zum Knie herab Hemden, vermuthlich von Leinwand, darüber liegt ein enganschließendes Wamms, mit langen Aermeln, das bis zu den Hüften reicht. Ueber dieser Kleidung liegt noch ein kurzes, mit Stickerei verziertes, Mäntelchen, das die linke Schulter bedeckt und über der Rechten mit einer Spange zusammengesteckt ist. An mehreren dieser Spangen kommt ein Kranz von Kolben vor, ganz wie jene silbernen Kränze, welche noch jetzt von den Braganzer

*) Der Adler scheint ein auf die Königswürde bezügliches Symbol der Longobarden zu sein, da es sich nicht nur hier, sondern auch zweimal in Skulpturen in S. Frediano zu Lucca befindet. Dort halten die Adler jedoch Hasen in den Klauen. Dieses Symbol wurde später von den Herzögen von Mailand wieder aufgenommen.

Ammen und Bäuerinnen am Hinterkopf getragen werden. Diese kurzen, seitwärts liegenden Mäntelchen weichen von den obenbeschriebenen ab, die über den Rücken fallen, und bezeichnen vielleicht ebenfalls, wie die Hosen, eine spätere Mode der Longobarden. Ferner verdienen an diesen Abbildungen die dreizinkigen Scepter Beachtung, vor allen merkwürdig sind aber die Helme von mannigfaltigster Gestalt, womit mehrere dieser Figuren bedeckt sind. Andere tragen den von Paul Warnefried beschriebenen Haarschnitt.

Die Throne endlich, worauf einige der Figuren sitzen, bestehen aus einfachen Faltstühlen, über denen sich auf zwei Säulen von wunderbar barbarischer Form ebenso bizarre Bögen erheben. Ein solcher Bogen erscheint mit einem zweifachen Viereck von Lattenwerk verflochten. Auch hier sieht man also eine gewisse Vorliebe für Holzkonstruktion. Zu bemerken ist noch die Hufeisenform mehrerer Bögen, welche theils auf die genannte Weise den Thron überspannen, theils einen Bogenfries an den untern Theilen der Schemel bilden. Diese Form maurischen Architektur wurde den Longobarden vermuthlich von den südlichen Herzogthümern her vermittelt.

Schließlich wollen wir hier noch gleich ohne Weiteres die Beschreibung eines Freskobildes anfügen, das sich an der erhöhten Wand des Mittelschiffes in S. Frediano zu Lucca, rechts vom Eintretenden, befindet und in vielen Dingen von den ebengeschilderten Werken abweicht.

Eine Nonne im grauen Gewand wird von drei Henkersknechten mit grauen Beinen und rothen kurzen Mänteln gesteinigt. Ein Hauptmann mit dem Schwert steht dabei. Sämmtliche Krieger tragen auf dem Hinterhaupt eine weißliche Kopfbedeckung, deren Form nicht erkennbar ist. Eine geisterhafte Beweglichkeit rührt sich in ihren fleischlosen Gliedern. — In der Mitte läuft das Freskobild in einer giebelförmigen Spitze zu und zeigt uns einen Heiligen, der, mit den fidelbogenförmigen Armen über dem Haupt, an einen Pfahl gebunden ist und von beiden Seiten aus von je einem Henkersknecht gemartert wird; auf welche Weise, ist nicht sichtbar. — Links liegt — halb verwischt — ein Heiliger auf einem Rost (S. Laurentius?), zwei Henkersknechte schüren das Feuer darunter an. Alle diese letztern betreiben ihr Geschäft im Sturmschritt. Darüber sitzen in zwei Nischen zwei Könige, nach Corbero die Könige Bertarit und Cunibert. Sie tragen das longobardische Centum oder Scepter mit drei Spitzen. — Zu bemerken ist schließlich, daß die Kostüme der Henkersknechte ganz rohe Spuren einer Reminiscenz an antiken Faltenwurf zeigen.

Stellen wir nun in Kürze die Schlüsse hin, die wir nach all den angeführten Dokumenten und Beispielen über den Charakter der bildenden Künste bei den Longobarden glauben ziehen zu dürfen. Danach ergiebt sich:

1. Daß die Longobarden gegenüber den sie umgebenden Romanen jedenfalls darin eine neue und ihnen eigene Rolle spielten, daß sie nicht blos christliche Legenden, sondern auch wirkliche und vaterländisch-germanische Geschichte darstellten.

2. Daß sie im Zusammenhang damit vaterländische, longobardische, Sitten und Trachten in Skulptur und Malerei darstellten, ebenfalls darin im Gegensatz zu den Römern, die bis dahin immer nur antike Kostüme in der Kunst wie im Leben gekannt hatten. Ja, wie die Longobarden in Italien, die Franken in Frankreich, die Westgothen in Spanien und andere anderswo, die ersten Begründer der staatlichen und gesellschaftlichen Einrichtungen des Mittelalters, vorzüglich des Feudalwesens waren, ebenso datirt auch das ganze moderne Kostüm — im Gegensatz zum antiken — seit dem Auftreten der Germanen in der Weltgeschichte und der Zertrümmerung des römischen Reichs durch dieselben.

Es sei uns aber gestattet, den Charakter des longobardischen Kostüms, wie er uns in obigen Schilderungen longobardischer Kunstwerke zerstreut entgegentrat, noch kurz zusammen-



zufassen. Die Beine waren bei ihnen mit Tricots oder, wie Warnefried sagt, mit Hosen bekleidet. Darüber fiel ein weites, wahrscheinlich linnenes Gewand oder Hemd, das ungefähr bis zu den Knieen hinabreichte und seinerseits von einem enganliegenden, langärmeligen Wamms, das bis zur Hüfte ging, umschlossen war. Um dieses Wamms schlang sich der Schwertgurt und darüber lag oft noch ein zweites weites Gewand, das bis zu den Knöcheln reichte und weite Halbärmel hatte. Oft fehlte es auch und der Mantel lag direkt über dem Wamms. Der Mantel war theils in der Mitte vor dem Hals zusammengesteckt und fiel lang über den Rücken, theils war er kürzer, bedeckte die linke Schulter und war über der rechten durch eine Spange zusammengehalten. Der Hals erschien bald mit Kragen bald mit Ketten geschmückt. Die Haare waren meist in der von Warnefried beschriebenen Weise geschnitten, den Kopf bedeckte eine Kapuze oder ein bizarrer Helm, die Füße Schnürschuhe, oft mit Sporen. Die Frauen trugen meist jenes lange Obergewand mit Halbärmeln, worunter noch die langen engen Aermel eines andern Gewandes hervorschauten. Ihre Hüfte umschlang ein Gürtel.

3. Als Konsequenz der angeführten zwei Thatsachen — der Darstellung longobardischer Geschichte und longobardischer Kostüme — ergiebt sich wie von selbst die dritte, daß die Künstler der Longobarden zu solchem Zwecke sich unmöglich streng an die römische Tradition anschließen konnten, sondern auch in den Formen und Bewegungen oft eigne Wege gehen mußten. Und daß sie es wirklich thaten, zeigen uns die meisten ihrer Kunstwerke. Es offenbart sich darin zwar eine große Roheit und Verwilderung der Formen und der Technik, zugleich aber dieselbe Naturfrische und Naivetät, welche den Longobarden auch den Gedanken eingab, eigne Thaten zu verherrlichen. Und nach alledem ist es doch wohl mehr als wahrscheinlich, daß sich auch echte Longobarden als Künstler bethätigten, wie denn Auripert, der Name eines Malers, dem vom König Aistulf der Bau von S. Pier Somaldi zu Lucca aufgetragen ward, durchaus nicht römisch klingt.

4. Andererseits aber ist es auch nicht zu läugnen, daß auch in der Skulptur und Malerei die Longobarden zunächst die Schüler der Römer waren und Vieles von der Manier — Kunst wollen wir nicht sagen — dieser letzteren beibehielten. Im Ganzen scheinen sie, wie es die Natur der Sache mit sich brachte, römische Formen vorzüglich für heilige Stoffe verwendet zu haben, während sie in vaterländischen Darstellungen ihrer eignen Phantasie den Zügel schießen ließen. Denn das Christenthum war ja der Schafspelz, in dem die Wölfin des Romanenthums sich den Longobarden näherte und sie auffraß. In der That sehen wir an den eben geschilderten Darstellungen Bischöfe und Heilige in antikem Kostüm, die christlichen Märtyrerscenen mit antiken Reminiscenzen. — Was an allen diesen Kunstwerken endlich noch auffällt, ist die symmetrische Vertheilung der Figuren; ob sie römischen, germanischen oder byzantinischen Ursprungs sei, ist schwer zu sagen. Der Byzantinismus hatte sonst, wie auf die Architektur, so auch auf die Skulptur und Malerei der Longobarden sehr wenig Einfluß; nur an den Miniaturen aus der letzten Zeit des Longobardenreichs zeigen sich schwache Spuren eines solchen, der vermuthlich nicht vom Osten, sondern vom Süden her vermittelt wurde.

Es ist hier nicht Schreibers Sache, zu untersuchen, wie weit Karl's des Großen Wirken Deutschland genützt, wie weit aber auch geschadet habe; für Italien war sein Auftreten gewiß nur unheilvoll. Aus Ländergier und einer imperialistischen Marotte zerstörte er die schönen und gesunden Ansätze zu einem neuen, einheitlichen Staatswesen, die unter der besonnenen und kräftigen Regierung der Langobarden-Könige sich gebildet hatte. Die Priester, welche von denselben wohlweislich in den gebührenden Schranken gehalten worden waren, genossen unter Karl und seinen Nachfolgern einer ganz besondern Begünstigung,

so daß sich die Erzbischöfe und Bischöfe bald den Herzögen und Grafen nicht nur ebenbürtig zur Seite, sondern gar oft gebieterisch gegenüber stellten. Nicht nur hiedurch, sondern auch durch die Belehnung fränkischer und andrer Abenteurer mit Grafenämtern wurde der langobardische Adel gereizt, und da er keine Macht mehr in der Nation besaß, da die Nation vielmehr einer fremden Macht gehörte, so verlor er auch seinerseits wieder das Interesse dafür, das sich bei ihm ausgebildet hatte, und war fortan nur bestrebt, auf gleiche Weise, wie der fremde Adel, seine eignen Interessen wahrzunehmen. So entstand ein Krieg Aller gegen Alle, in dem alle höheren Bestrebungen für Jahrhunderte wieder fast gänzlich erstarben. Rechnet man außerdem noch die Befürchtungen vor dem nahen Weltuntergang im Jahre 1000 hinzu, so begreift man, wie im 10ten Jahrhundert die künstlerische Thätigkeit Italiens fast gänzlich erlosch.

Ganz aber hörte sie selbst in dieser dunkelsten Periode der Christenheit nicht auf, weder im Süden noch im Norden Italiens. Für die Kunst der Longobarden in dieser Zeit haben wir wahrscheinlich ein ziemlich getreues Gegenbild in der der Franken, welche ja jetzt in die engsten Beziehungen zu den Langobarden traten. Ja, ein elfenbeinerner Bibeldeckel Karl's des Kahlen, († 877), der sich in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris befindet, scheint geradezu für ihn als Beherrscher der Langobarden gemacht zu sein, da neben der räthselhaften, gehörnten Figur, welche Keule, Schwert und Geldbeutel (?) trägt und von einer Schlange umwunden ist, sich auch das dreispitzige langobardische Scepter befindet. Sodann erinnert der in Bögen ausgeschnittene Fußschemel auf der andern Hälfte desselben Bibeldeckels an ebensolche Fußschemel auf den oben genannten Miniaturen der Langobarden, sowie auch diese kleinen Bäumchen auf Langobardenskulpturen vorkommen.

Wie viel germanisches Wesen sich aber in der Skulptur der Franken offenbarte, das können noch drei höchst interessante Elfenbeintäfelchen zeigen, von denen sich das eine im Besitz des Herrn Carrand befindet. Außer dem Pflanzengeschlinge, theilweise den Kostümen, und an dem thronenden König der Haartracht (ciriger) ist daran vorzüglich auch die innige, lebendige Empfindung echt germanisch. Wie viel zu gleicher Zeit im Faltenwurf und in der Komposition antik und byzantinisch sei wird Niemandem entgehen. Wir glauben aber, daß schwerlich vordem so innige und schön komponirte Madonnen erfunden worden sind.

Doch ich fürchte zusehr abzuschweifen und möchte nur betonen, daß ohne Zweifel auch Spuren langobardischer Kunstthätigkeit aus dem 9. und 10. Jahrhundert noch aufgefunden werden könnten, wenn es bisher auch noch nicht geschah, ebensowenig wie bisher festgestellt wurde, welcher Zeitpunkt es denn eigentlich war, da den Longobarden vollständig das Bewußtsein ihrer ursprüglichen Nationalität abhanden kam.

Wie lebhaft das Gefühl des Germanenthums in den Langobarden zur Zeit des Sturzes ihrer Könige noch rege war, das geht schon daraus hervor, daß sie noch keineswegs ihre Stammsprache vergessen hatten, wenn auch die officielle römisch war. Ein fernerer Beweis dafür ist die Liebe, mit welcher Paul Warnefrid die Sagen und Thaten seines Volkes aufzeichnet, endlich aber die Entrüstung und das Bedauern, mit welchem der Herzog von Benevent, Adelchis, sich über den Sturz des Desiderius durch den Frankenkönig Karl aussprach. Derselbe sagt in der Einleitung zu seinen Capitularien, da er über die Regierung seines Vorgängers Arechis spricht: „Zu derselben Zeit herrschte auch Desiderius, König der Langobarden, dessen Schwager Karl, König der Franken, ihn um sein Land beneidete und, um ihn zu stürzen, kein hinterlistiges und treuloses Mittel verschmähte. Nachdem er ihn nun gefangen genommen und in Verwahrsam gebracht hatte, unterwarf er das Königreich Italien und das Geschlecht (gentem) der Langobarden seinem Scepter. Und

indem so, nach dem Rathschluß des Schöpfers, dieses Volk bis auf ein Winziges herabsank, herrschte damals im Herzogthum Benevent der Herzog Arechis, ein römischer Katholik und ein erhabener Herr, welcher, Nachahmer der Altvordern (imitator existens majorum) die Ueberreste seines Volkes edel und ruhmvoll beherrschte und, dem Beispiele der Könige folgend, einige Kapitel in seinen Decreten sorgsam zu verbessern und festzustellen bemüht war, so weit sie zum Heil und zur Gerechtigkeit in seinem Vaterlande nützlich schienen." Daß ferner auch im Laufe des 9. und 10. Jahrhunderts, selbst im nördlichen Italien, noch ein zahlreicher Kern Langobarden sich erhielt, welcher den Erinnerungen an ihre Väter und an die einstige Glanzzeit ihres Stammes treu blieb, das beweist nicht nur die ausdrückliche Erwähnung der Langobarden gegenüber Römern oder Franken in den Capitularien der verschiedenen fränkischen und selbst sächsischen Könige Italiens, bis zu Heinrich II. hinab*), sondern das zeigen auch deutlich die wiederholten Versuche longobardischer Edeln, wie eines Berengar von Friul, eines Berengar und Arduin von Ivrea, das alte, longobardisch-nationale Königthum wieder herzustellen, und den Einmischungen der ausländischen Germanen Trotz zu bieten. Ja selbst die Zähigkeit, mit der nicht nur die fränkischen, sondern auch noch die sächsischen und späteren Kaiser daran festhielten, auch Könige von Italien zu sein, läßt sich weder genügend aus ihrer klassischen Imperatorenschrulle, noch auch aus einer voraussetzungslosen Ländergier erklären, sondern es trat ohne Zweifel die Reminiscenz hinzu, Italien sei eigentlich nichts anderes als ein deutsches Reich, in dem nur die Königsfamilie von Zeit zu Zeit gewechselt habe. Wie wäre es ferner möglich gewesen, daß Italien sich später so sehr in Ghibellinen und Guelfen zerklüftete, wenn nicht der longobardische Adel wegen seiner ihm bewußten germanischen Abkunft einer deutschen Propaganda eher zugänglich gewesen wäre?

Daß aber selbst noch im 11. Jahrhundert echte alte Langobarden lebten, ihrer Nationalität sich bewußt waren und vielleicht sogar ihre Sprache noch nicht ganz vergessen hatten, das geht, abgesehen von dem oben angeführten Edikt Heinrich's II., noch aus folgenden Thatsachen hervor: Für's Erste bestanden die longobardischen Herzogthümer in Süditalien bis in die Mitte des genannten Jahrhunderts, da sie von den Normannen absorbirt wurden. Sodann werden zur Zeit des ersten Kreuzzuges die Lombarden Norditalien's und die Langobarden Süditalien's stets zusammen genannt, sie erwählten sogar einen gemeinsamen Führer, Namens Raynaldus; dies ist vielleicht der Rinaldo des Tasso.**)

Wann die Unterscheidung in Lombardi, oder Bewohner der Longobardia major und in Longobardi oder Bewohner der Longobardia minor eintrat, ist nicht bekannt. Daß aber im 11. Jahrhundert selbst die Erinnerung an die alte Sprache noch nicht ganz erloschen war, das scheint besonders daraus hervorzugehen, daß bis dahin und noch länger in den italienischen Familien, besonders des Adels, fortwährend neue deutsche Namen, wie aus einer unerschöpflichen Quelle hervorsprudelten. Wäre die deutsche Sprache in Italien schon lange erstorben gewesen, so hätte man sich doch wahrscheinlich mit der bloßen

---

*) Derselbe leitet seine edicta italiana vom Jahr 1054 mit der Anrede ein: „Heinricus divina pietate secundus Romanorum imperator Augustus omnibus Longobardis."

**) Leo Ostiensis, der im Jahre 1095 schrieb, sagt L. 4. c. 11, daß Gottfried von Bouillon und sein Bruder Balduin nach Constantinopel gingen „ubi jam illos Lombardorum et Longobardorum maxima multitudo praevenerat."

In Mabillon's Mus. ital. A. 1. p. 2 heißt es, daß Peter von Amiens zu Constantinopel „invenit Lombardos et Longobardos et alios plures" und ebenda p. 131:

„Illic divisi sunt Lombardi et Longobardi ... Elegerunt autem Lombardi et Longobardi dominum super se, cui nomen Raynaldus."

Wiederholung der alten, einmal eingebürgerten deutschen Namen begnügt. Endlich ist auch der Umstand, daß erst zur Zeit der Ottonen die Sprache der Deutschen anfing, **tiudisca** genannt zu werden, vielleicht ein Zeichen dafür, daß zur selben Zeit die Langobarden wie die Franken diese tiudisca oder volksthümliche Sprache ablegten und deshalb diejenigen danach benannten, welche sie beibehielten.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwickelung und die Ideale der Menschheit. Von Moriz Carriere. Vierter Band. Renaissance und Reformation in Bildung, Kunst und Literatur. Leipzig, Brockhaus. 1871. 8.

Ein wie unabsehbares und kaum zu bewältigendes Unternehmen es auch zu sein schien, als Carriere vor etwa zehn Jahren daran ging, die Entwickelung der Kunst und Wissenschaft, die Wandlungen des staatlichen und kirchlichen Lebens, kurz alle Phasen der höheren Kulturbethätigung in ihrem Zusammenhange und wechselseitigem Aufeinanderwirken darzustellen: das damals von ihm in Angriff genommene Werk hat sich gleichwohl seitdem einer unausgesetzten und gedeihlichen Fortführung zu erfreuen gehabt und steht jetzt bereits auf dem Punkte, in Kurzem seiner Vollendung entgegen zu gehen. Nachdem im ersten Band die Anfänge der Kultur und das orientalische Alterthum, im zweiten Hellas und Rom, in den zwei Abtheilungen des dritten Bandes einerseits das christliche Alterthum und der Islam, andererseits das europäische Mittelalter ihre Behandlung gefunden, hat der neueste Band bereits die vielseitigen und großartigen Umgestaltungen der gesammten Gott= und Weltanschauung während des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts zum Inhalt. Der Autor hat diesem Bande den Specialtitel „Renaissance und Reformation" gegeben, und damit sind zugleich die beiden Grundrichtungen bezeichnet, welche in allen Bestrebungen und Leistungen dieser Zeit die treibenden Principien und bewegenden Mächte bilden. Unter diese beiden Gesichtspunkte ist denn auch der massenhafte und in seiner Mannigfaltigkeit schwer überschauliche Stoff naturgemäß vertheilt und zwanglos geordnet.

An die Wiedererweckung des klassischen Alterthums als diejenige Thatsache, welche den allgemeinen Umschwung der herrschenden Ideen zunächst in den aristokratischen Bildungssphären herbeiführte, knüpft er in erster Linie die Abschnitte über die Fortschritte der Wissenschaft auf dem Gebiet des Humanismus, der Naturkunde und der Staatstheorie an und läßt hierauf in besonders ausführlicher Darstellung diejenigen Abtheilungen folgen, in welchen nacheinander zuerst die Architektur, dann die Plastik und Malerei und endlich die Poesie der Renaissance behandelt werden, wobei alle irgendwie in die Entwickelung bedeutungsvoll eingreifenden Persönlichkeiten, namentlich aber alle voranleuchtenden und hervorragenden Geister der kulturtragenden Nationen, wie in Italien Alberti, Palladio, Bramante, Sansovino, Ghiberti, Lionardo da Vinci, Michel-Angelo, Raffael, Tizian, Correggio ꝛc. in Flandern und Deutschland van Eyck, Memling, Dürer, Holbein, Vischer ꝛc. ihre mehr oder minder eingehende Charakteristik und Würdigung finden. An die Reformation als an dasjenige Ereigniß, welches seinen umgestaltenden Einfluß unmittelbar auf das Volk selbst ausübte, reiht er alsdann nach und nach die Abschnitte über die Entwickelungen in der Musik, über die Erzeugnisse der volksthümlichen, satirischen und humoristischen Poesie eines Rabelais, Fischart, Cervantes ꝛc. über die Entartungen der Architektur und der bildenden Kunst unter dem Einfluß der katholischen Reaktion und des politischen Absolutismus, über die Leistungen der Malerei bei den Niederländern und Spaniern, über die Ausbildung des nationalen Drama's in Spanien, England

und Frankreich, über den Verfall der Kultur in Deutschland während des dreißigjährigen Krieges, über die kirchlichen und politischen Kämpfe in England, und endlich über den Fortschrittsproceß der Philosophie, wie er sich in den Namen eines Giordano Bruno, Jakob Böhme, Descartes, Malebranche ꝛc. ankündigt.

Trotz der Ueberfülle des Stoffes, der zu bewältigen war, ist es dem Autor gelungen, in eben dem Grade dem Bedürfniß der Vollständigkeit, wie dem einer lebensvollen und farbenfrischen Darstellung zu genügen, selbstverständlich innerhalb derjenigen Gränzen, welche dem universellen Charakter des Werkes angemessen sind, und vorzugsweise in solchen Partien, welche sich mit den besonders bedeutungsvollen Entwicklungsphasen und den in ihrem Bereich zumeist hervorragenden Persönlichkeiten beschäftigen.

Der Grundanlage und dem Haupttitel des Werkes entsprechend, sind hauptsächlich diejenigen Abschnitte mit eingehender Liebe und Sorgfalt behandelt, welche die Kunst betreffen, und Alles, was der Autor hier bringt, legt Zeugniß dafür ab, wie sehr er theils auf Grund vieljähriger eigener Beobachtungen, theils auf Grund einer genauen Bekanntschaft mit den einschlägigen Detailforschungen auf diesem Gebiete zu Hause ist. Bei der Charakteristik und Würdigung der einzelnen Meister und ihrer Werke macht er es sich besonders zur Pflicht, jeden nach der ihm eigenthümlichen Natur zu beurtheilen und dabei zugleich auf die von außen kommenden Einwirkungen hinzudeuten, um auf diese Weise die Eigenartigkeit seines Wesens in möglichst innigem Zusammenhange mit den allgemeinen Zuständen seiner Zeit und Nationalität zur Erkenntniß zu bringen. So fern es ihm liegt, sich dabei von einseitigen und unberechtigten Parteistandpunkten leiten zu lassen, und so sehr er es liebt, selbst gegensätzlichen Anschauungen gegenüber deren relative Berechtigung nachzuweisen, so zeigt er doch die vollste Entschiedenheit überall da, wo es gilt, für die Wahrheit, Gerechtigkeit und Freiheit der Lüge, Willkühr und Unterdrückung gegenüber Front zu machen. Mit Nachdruck bekämpft er daher besonders solche Vorurtheile oder Entstellungen, welche in den Anschauungen eines geistknechtenden Dogmatismus wurzeln und noch heute in ausgedehnten Kreisen herrschen und geflissentlich genährt werden. Unter den verschiedenen Abfertigungen derartiger Wahrheitsverdrehungen möge hier nur eine näher betrachtet werden.

Noch immer sucht man vielfach die Ansicht zu verbreiten, als ob nur der Katholicismus, und zwar in seiner extremsten Ausprägung, diejenige Lebenssphäre sei, in welcher die Kunst zu ihrer vollen Entfaltung und höchsten Blüthe gelangen könne, und namentlich ist man bemüht, die Glanzperiode der italienischen Malerei vorzugsweise als einen Ausfluß des Pabstthums und der Kirche hinzustellen. Dieser Annahme tritt Carriere in Uebereinstimmung mit allen unbefangenen Kunsthistorikern auf das Entschiedenste entgegen. Er erblickt im Gegentheil die eigentliche Grundursache des damaligen hohen Aufschwungs in dem Umstande, daß der Künstler nicht mehr, wie im Mittelalter, bloß im Dienste der Kirche und um Gotteswillen, sondern um der Kunst selbst willen arbeitete, sowie überhaupt in dem damals durch alle Klassen sich regenden Drange, den Fesseln hierarchischer Geistesknechtung sich zu entwinden und dem Menschen die freie Entfaltung seiner natürlichen und vernunftgemäßen Triebe wieder zu gewinnen — einem Drange, der besonders durch die Wiedererweckung des Alterthums erzeugt und genährt wurde. Der Autor sagt in dieser Beziehung: „Die Menschheit, die aus der mittelalterlichen Autorität heraustrat, bedurfte einer Führung und fand sie im klassischen Alterthum; sie nahm das dort ausgeprägte Naturideal zum Vorbild einer eigenen freien heiterschönen Lebensgestaltung, einer sonnenklaren Entfaltung und Vollendung des eignen Gemüthsideals; sie fand die Muster politischer Größe und nationaler Selbstbestimmung, eines Staates, den keine Priesterschaft beherrschte oder beschränkte, der vielmehr das Weltliche mit menschlichem Verstand rechtlich ordnete, einer Philosophie, die ohne dogmatische Normen nicht eine fertig überlieferte Wahrheit bloß auslegen, sondern die Wahrheit selber finden und begründen wollte; hier konnte die Menschheit, die gegen den hierarchischen Druck ankämpfte, das eigne Denken und Wollen anknüpfen, und über Jahrhunderte der Verdüsterung hinaus wollte sie die Entdeckungen und Ideen der Gegenwart mit dem Lichte verbinden, welches die Griechen und Römer erleuchtet hatte. So entstand neben der Kirche eine neue gemeinsame Bildungsatmosphäre für das ganze Abendland, und Italien errang zum dritten Mal die Führerschaft Europa's; was Florenz wie ehemals Athen er-

worden, das fand freudige Aufnahme, ja diesesmal sogar die höchste künstlerische Vollendung in Rom. Das Rom Bramante's, Michel-Angelo's, Rafael's trat dem Rom Cäsar's und Gregor's VII. zur Seite."

Noch näher auf das Einzelne eingehend, betont Carriere in der Folge, daß nicht sowohl der Geist des streng-kirchlichen Katholicismus, sondern vielmehr der mit christlichen Ideen verschmolzene Geist der Platonischen Philosophie die damaligen Kunstleistungen beherrschte. „Einen Mittelpunkt", sagte er, „und eine neue Weihe fand die Wiedererweckung des Alterhums in Florenz durch die neuplatonische Akademie. Dort machten reiche Bürger ihr Haus zur Verkehrstätte der Gelehrten, dort schwang sich der königliche Kaufmann Cosmo von Medici an die Spitze des Staates dadurch, daß er wie Perikles durch Kunst und Wissenschaft der Führer des Volkes war und der Bildung desselben einen herrlichen Schwung gab; die Künstler gewannen Tiefe und Klarheit des Gedankens, die Denker durch die Liebe zum Schönen jene Erhebung des Gemüths zum Göttlichen, die Platon von der Philosophie verlangt. Für ihn waren bereits Plethon und Bassarion in Italien aufgetreten, und von ihnen beseelt wollte Cosmo das Beste des Alterthums erneuern, ohne der Mitwelt zu entsagen, gleichwie die Kunst nun die Innigkeit des christlichen Gefühls mit der plastischen Formenschönheit der Antike vermählen konnte." Weiter zeigt der Autor, wie Ficin, der Uebersetzer, Erklärer, Fortbildner Platon's, das Evangelium mit den Ideen des Griechenthums verband und unter den Gebildeten Italiens einer Religion Bahn brach, in welcher Gott als das höchste Gut, als die schöpferische Einheit des im Reiche der Ideen sich entfaltenden und nach ihnen die Welt gestaltenden Geistes aufgefaßt wurde, und welche unter der Liebe den aus dem Herzen Gottes leuchtend sich in die Körperwelt ergießenden, den Beschauer mit dem Reiz der Anmuth entzückenden und ihn von da wieder zum geistigen Urstand emporleitenden Schönheitsstrahl verstand — eine Religion, die durch die Reformation nur halb verwirklicht ward, in deren Licht aber die großen Künstler Italiens ihre unsterblichen Werke schufen.

Neben diesem Einfluß des klassischen Alterthums hebt Carriere mit gleichem Nachdruck als Hebel der italienischen Kunst auch diejenigen Einwirkungen hervor, welche zwar im Schooß der Kirche selbst ihren Ursprung hatten, aber in ähnlichem Geiste, wie die Bestrebungen der deutschen Reformation, gegen die entarteten Machthaber und Würdenträger der Kirche gerichtet waren. Ganz besonders betont er in dieser Beziehung den Einfluß Savonarola's auf Michel-Angelo. Nachdem er gezeigt, wie für die männliche Reife auch dieses Künstlers der im mediceischen Kreise waltende Einfluß der platonischen Philosophie bedeutungsvoll wurde und auch seinen Geist von den kirchlichen Formeln und Satzungen zu jenen Anschauungen eines ethischen Theismus erhob, der in seinen Sonetten wiederklingt, fährt er fort: „Dazu aber erscholl die Predigt Savonarola's, die Florenz zur Buße rief, zu einem innern Christenthum erweckte, die Zeichen der Zeit deutete und auf Gottes Finger in den Ereignissen des Tages hinwies; ja der Prophet gründete einen Gottesstaat mit Volksregierung, bis er 1498 verbrannt wurde. Michel-Angelo war gleich stark von dem Freiheitssinn wie von der religiösen Begeisterung jener Tage ergriffen; doch vor der Engherzigkeit, die sich gegen den schönen Schein der Kunst wandte, weil sie in Sinnenreiz und Bilderdienst entarten konnte, behütete ihn seine eigene Begabung. Savonarola's Schriften waren neben Dante's göttlicher Komödie die Bücher, die er stets mit sich führte, und die Erinnerung an seine Reden bewahrte er bis in's Greisenalter in treuem Gedächtniß. Seine Stimmung nach Savonarola's Tode prägte der Fünfundzwanzigjährige in einem Meisterwerke aus; es ist die Maria mit dem Christusleichnam, die in der Peterskirche steht."

In gleichem Sinne weist der Verfasser nach, daß auch Raffael zur vollen Entfaltung seines Genius erst gelangte, als sich seine ursprünglich mehr in den kirchlichen Formen befangene Darstellungsweise, wie sie von Perugino auf ihn übergegangen war, zu einer freien, rein menschlichen Lebensanschauung erhob, und daß er dies nächst der Anlage seines eignen Ingeniums zumeist den Eindrücken verdankte, die er in Florenz und Rom von den Nachwirkungen der Savonarola'schen Predigten, von den vorbildlichen Leistungen Lionardo da Vinci's und Michel-Angelo's, von seinem Verkehr mit den Höchstgebildeten seiner Zeit, von seinen eignen Studien der antiken Meisterwerke und der klassischen Literatur, von seiner Bekanntschaft mit den Kunstleistungen der Deutschen und



vor Allem von seiner Vertiefung in die Schönheit und Hoheit des unmittelbaren Lebens in sich aufnahm.

Man kann dem entgegen einwerfen, daß ja trotz alledem seine und der übrigen Koryphäen größte Meisterwerke niemals das Licht der Welt erblickt haben würden, wenn nicht durch die Kunstliebe der Päbste und die Aufträge der katholischen Kirche den Künstlern die Möglichkeit geboten wäre, ihre Ideen in wahrhaft großartigen Schöpfungen zu verwirklichen; ja man kann darauf hinweisen, daß der Inbegriff alles künstlerischen Strebens stets auf eine Versinnlichung des Göttlichen hinauslaufe und daß diesem Streben keine andere Daseinssphäre so geistverwandt und entgegenkommend sei, wie die der katholischen Kirche, welche gleichfalls darauf ausgehe, der Menschheit die ewigen Wahrheiten in der sinnlichen Form der Schönheit näher zu führen. Was hieran Wahres ist, wird Niemand bestreiten wollen. Aber die hier betonte Richtung des Katholicismus ist nur eine Seite seines Wesens neben vielen anderen, welche damit geradezu in Widerspruch stehen; und, genau betrachtet, hat er diese Richtung weit öfter aus selbstsüchtigen Beweggründen als aus reinen Antrieben gehegt, weit öfter dieselbe zur Blendung, Täuschung und Knechtung der Menschheit, als zu deren Erleuchtung, Belehrung und Befreiung benützt, mehr die Förderung seiner eignen hierarchischen Interessen, als die Erhöhung der allgemeinen Glückseligkeit durch allseitige Hebung der Kultur dabei im Auge gehabt. Jedenfalls ist der Geist, der uns aus den Werken eines L. de Vinci, M. Angelo, Raffael rc. anweht, nicht derselbe, der sich im Lauf der Geschichte nur allzu unverkennbar als der eigentliche Geist des Papismus den idealen Bestrebungen der Menschheit gegenüber ankündigt; ja es fehlt in diesen Werken nicht an Zügen, welche beweisen, daß die Künstler ihre Aufgaben in ganz anderem Sinne lösten, als ihre Auftraggeber von ihrem kirchlichen Standpunkte aus beabsichtigt haben mochten. Auch hierfür giebt Carriere mehrfache Belege. So macht er z. B. bei Besprechung der „Disputa", der „Schule von Athen", der „Umkehr Attila's", des „Burgbrandes" rc. darauf aufmerksam, wie Raffael stets die ihm gestellten Aufgaben in möglichst hohem und allgemeinem Sinne gefaßt und Alles, was bloß zur Verherrlichung päbstlicher Größe und Wunderkraft dienen sollte, nur nebensächlich behandelt hat.

Von gleich freiem Standpunkte beurtheilt Carriere die Kunstleistungen der Deutschen und Niederländer. An der deutschen Kunst eines Dürer, Holbein, Vischer rc. hebt er vor Allem den Wahrheitssinn, die Tiefe der Charakteristik, die Fülle der Gedanken hervor; an den Niederländern betont er hauptsächlich ihre Freude am unmittelbaren Leben, ihre Lust am Weltlichen und Sinnlichen, ihre Verdienste um die Ausbildung der Technik. Beide Kunstrichtungen zeichnet er in ihrem innigen Zusammenhange mit der reformatorischen Bewegung und dem Humanismus überhaupt; in Betreff der letzteren macht er noch insbesondere auf die Geistesverwandtschaft und Richtungsverschiedenheit aufmerksam, die zwischen den niederländischen Meistern Rubens, van Dyck, Rembrandt rc. und den englischen Dramatikern, namentlich Shakespeare besteht. So sagt er u. A.: „Die Phantasie der Holländer hat keine hohen Ideale geschaffen, ja nicht einmal die Gipfelpunkte der eignen Geschichte ergriffen, um sie in ihrer Bedeutung für die Menschheit hinzustellen und im Lichte der Poesie glänzen zu lassen; aber sie hat das reale tägliche Leben nach seiner ganzen Tüchtigkeit und innersten Kernhaftigkeit aufgefaßt oder in seiner traulichen Heimlichkeit belauscht und mit feinem Tiefblick den Werth und Segen aufgeschlossen, der auch in dem scheinbar Geringfügigen und Gewöhnlichen liegt. England und Holland bilden in ihrer Stammesverwandtschaft einen scharfen Gegensatz und eine glückliche Ergänzung. Dort wird Shakespeare der Dichter der Weltgeschichte, der Meister des sittlichen Ideals im Drama; hier bleibt Vondel in der Nachahmung der Alten, Cats in einer nüchternen Abspiegelung des prosaischen Daseins befangen; Vondel hat schwungvolle Gedanken, echte Gefühle, aber mehr in Monologen und antikisirenden Chören als in der dramatischen Aktion. Doch dafür ist in England auch kein Rembrandt, Jan Steen, Teniers und Terburg erschienen. Und sie wetteifern mit Shakespeare wenigstens nach der Seite der individuellen Charakteristik, der naturwahren Darstellung der unmittelbaren Wirklichkeit, und werfen auf diese gleich ihm einen Schimmer der Verklärung durch eine poetische Stimmung und Beleuchtung wie durch den Humor."

Noch näher in's Einzelne einzugehen müssen wir uns hier versagen. Das Mitgetheilte wird genügen, den Leser zu überzeugen, daß das Bild der in diesen Zeitraum fallenden Kunstentwicklung,

wie es ihm in dem Werke vom allgemeinen, philosophischen Standpunkte geboten wird, durchaus den Ergebnissen entspricht, zu denen auch die empirische Kunstforschung in jüngster Zeit geführt hat. Nur solchen Auffassungen der Gegenwart hat sich der Autor nicht anzuschließen vermocht, welche sich in einseitiger Ueberschätzung irgend einer augenblicklich prädominirenden Kunstrichtung zu ungerechten und absprechenden Urtheilen über alle anderweitigen Bestrebungen verleiten lassen. Z.

Geschichte der italienischen Malerei, von Crowe und Cavalcaselle. Deutsche Original-Ausgabe, besorgt von Dr. Max Jordan. Dritter Band. Leipzig, Verlag von S. Hirzel. 1870.

Der im vorigen Jahr erschienene dritte Band der deutschen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle's Geschichte der italienischen Malerei umfaßt vom zweiten Bande des Originalwerkes den zweiten größeren Theil, welcher die Hauptvertreter des florentinischen Quattrocento und umbro-florentinische Zeitgenossen derselben behandelt; aus dem dritten Bande des Originals ist eine Partie in den Abschnitt über die Maler mit dem Namen Raffael herübergenommen, und dieser Abschnitt als selbständiges Kapitel gerechnet, so daß den ursprünglichen 15 Kapiteln des englischen Bandes (X—XXIV) hier 16 entsprechen.

Das Original hat in diesem dritten Bande der deutschen Ausgabe nicht unwesentliche Veränderungen erfahren. Die wichtigsten, von Crowe und Cavalcaselle selbst herrührenden, betreffen das Urtheil über Leben und Charakter Fra Filippo's und Baldovinetti's. Waren die Verfasser in der englischen Originalausgabe nach Möglichkeit bemüht gewesen, den Ruf des Fra Filippo zu retten, hauptsächlich indem sie annahmen, daß er durch die Gunst der Medicäer nicht würde zu geistlichen Würden gelangt sein, wenn er, wie Vasari berichtet, als Kaplan eines Klosters ein Mädchen in demselben verführt hätte, so hat sich diese Annahme inzwischen als unbegründet erwiesen; eine von Gaetano Milanesi entdeckte Urkunde bestätigt vollkommen die Erzählung Vasari's; nur war der Name der Geliebten Filippo's nicht, wie Vasari sagt, Lucrezia, sondern Spinetta Buti. — Die Biographie Baldovinetti's wurde umgestaltet und erweitert nach den Angaben seines neu aufgefundenen Tagebuchs, eines wichtigen, von Pierotti (Ricordi di A. Baldovinetti) auszugsweise publicirten Schriftstückes, welches auch über manche der Zeitgenossen Baldovinetti's bemerkenswerthe Aufschlüsse enthält.

Von den übrigen Veränderungen und Zusätzen, die dem vorliegenden Bande eigenthümlich sind, und an denen der deutsche Bearbeiter, namentlich durch Bereicherung des Details in den Bilderbeschreibungen und durch Vervollständigung der Literaturnachweise, verdienstlichen Antheil hat, geben wir im Nachfolgenden eine kurze, summarische Uebersicht.

Eine interessante Zugabe zur Charakteristik Donatello's im ersten Kapitel sind die Citate aus des Pomponius Gauricus Neapolitanus Tractat „De sculptura", in denen unter Anderem der Vorschrift Erwähnung geschieht, die Donatello seinen Schülern als Hauptregel des Studiums zu geben pflegte: „Designate, et profecto id est totius sculpturae caput ac fundamentum." Neu hinzugefügt ist hier auch der Hinweis auf Ugolino Verino's Lobgedicht auf Florenz (De illustratione urbis Florentiae).

Im dritten Kapitel ist außer der neuen Notiz über das Verhältniß Andrea's del Castagno zu Baldovinetti (nach dem Tagebuch des letzteren) als wichtige Ergänzung hervorzuheben die Beschreibung und Beurtheilung des Abendmahls in S. Apollonia zu Florenz, welches den Castagno als Meister in der Perspective kennen lehrt. — Die Aufzählung der Werke des Domenico Veneziano in Florenz und Paris ist vervollständigt.

Das folgende Kapitel über Fra Filippo, dessen erhebliche Umgestaltung schon erwähnt ist, gibt ein wesentlich bereichertes Verzeichniß der Werke des Meisters, namentlich der in Padua, Paris, Wien, London, Oxford und Dublin befindlichen. Auch der Anhang des Kapitels bringt

neue Notizen: Fra Diamante, Gehilfe des Fra Filippo, gesellt sich jetzt, auf Grund Florentiner Urkunden, zu den Künstlern, die in der sixtinischen Kapelle zu Rom unter Sixtus IV. arbeiteten, und Jacopo del Sellajo erscheint zum ersten Mal als der Maler eines bekannten Bildes.

Im fünften Kapitel sind über die Peselli aus neueren Aktenstücken genauere Details beigebracht und im siebenten einzelne Werke der Pollajuoli, namentlich die in Florenz, Petersburg, München und Oxford, eingehender beschrieben.

In Kapitel 8. (über Andrea del Verrocchio) bezieht sich eine Anmerkung der deutschen Bearbeitung auf das von H. Semper in Zahn's Jahrb. für Kunstwissenschaft (1868, S. 360) publicirte Document, in welchem ein Tommaso Verrocchi von den Erben Lorenzo's de' Medici Bezahlung fordert für eine Reihe von Werken, die zum Theil als Arbeiten des Andrea Verrocchio bekannt sind; die Preise der Werke sind nicht verzeichnet. Jene Anmerkung bezweifelt die Zuverlässigkeit dieses Dokumentes, welches dem Verrocchio einen falschen Taufnamen beilege und adì 27 di gennajo 1495, also sieben Jahre nach Andrea's Tode datirt sei. Das erste Bedenken wird durch mehrere, von Semper erst neuerdings in den Jahrb. für Kunstwissenschaft (4. Jahrg. Heft 2, S. 200) veröffentlichte Dokumente insofern beseitigt, als aus denselben hervorgeht, daß Tommaso Verrocchio ein Bruder des Andrea ist. Allerdings aber bleibt an dem ersten Dokument auffällig, daß die Angabe der Preise fehlt und daß die rückständigen Forderungen für eine so große Anzahl von Werken — es sind ihrer 15 — von Tommaso erst 7 Jahre nach dem Tode des Bruders geltend gemacht werden. Auch hat schon der Umstand, daß Lorenzo diese Werke sämmtlich unbezahlt gelassen, etwas Befremdliches. In Betreff der neuen Dokumente wäre eine nähere Angabe über ihre Herkunft erwünscht. — Was die Controverse über den Urheber, resp. Vollender der Statue des Coleoni anlangt, so wird H. Grimm gegenüber, der einige neue interessante Argumente zu Gunsten Leopardo's beibrachte (Künstler und Kunstwerke I. 124 ff.), die Autorschaft Verrocchio's festgehalten, indem mit Recht geltend gemacht wird, daß die literarische Beweisführung Grimm's die entgegenstehenden stilkritischen Bedenken nicht aufheben könne.

In dem Kapitel über Sandro Botticelli ist das Bilderverzeichniß mehrfach bereichert. — Von Filippino Lippi wird in Kapitel 10 auf Grund der oben erwähnten Urkunden als nicht mehr zweifelhaft konstatirt, daß er der natürliche Sohn des Fra Filippo und der Spinetta Buti war. Die Jugendarbeiten desselben sind eingehender beurtheilt, die meisten seiner größeren Werke ausführlicher beschrieben, und in dem angehängten Verzeichniß der Galeriebilder sind neu hinzugekommen die Bilder der Casa Pucci in Florenz, der Galerie Balbi in Genua, der Galerie des Seminario in Venedig und der Christchurch-Galerie in Oxford.

Bezüglich der Quattrocentisten mit dem Namen Raffael (Kapitel 11.) haben die Verfasser des Originals das ganze Forschungsmaterial einer neuen Prüfung unterworfen, aus der sich ergab, daß die mit dem Namen Raphael de Caponibus, Raphael de Florentia, Raphael de Carolis und Raphael Carli bezeichneten Bilder, obwohl verschiedenen Stils, doch von derselben Hand herrühren, und zwar von der des Raffaellino del Garbo, der eine Zeit lang die Laune gehabt, sich verschiedenartig zu benennen. Die (nicht inschriftliche) Bezeichnung „del garbo" wird von dem süß-melancholischen Ausdruck herzuleiten sein, den seine Figuren fast ohne Ausnahme tragen. Sein eigentlicher Name war Raffaello di Bartolommeo Capponi. — Außerdem wird in diesem Kapitel über einen andern, mit R. del Garbo nicht identischen Raffaello berichtet, den Sohn des Francesco di Giovanni (Rafaello „olim Francesci Johannis").

In Kapitel 12. (Domenico Ghirlandajo und die Seinigen) sind zunächst die Schilderungen der Hauptgemälde G.'s durchgehends erweitert, besonders die der Capella Sassetti in S. Trinità in Florenz und des Chores in S. Maria Novella. Neu aufgenommen in das Verzeichniß der Werke sind Bilder in Rom (Galerie Colonna), Altenburg (Lindenau-Sammlung), Schleißheim, Oxford. Im Anhange ist über die Brüder und Schüler des Ghirlandajo mehreres Neue, besonders über Sebastiano Mainardi, welchem mit großer Wahrscheinlichkeit auch ein in Leipzig (im Privatbesitz des Dr. Härtel) befindliches Gemälde zugeschrieben wird. — Aus der Reihe der Schüler Ghirlandajo's getilgt wird Alessandro Fiorentino, da mit diesem Namen in der betreffenden Inschrift nicht ein Maler, sondern ein Prior gemeint ist.

In Kapitel 13. (Benozzo Gozzoli und Cosimo Rosselli) hat der beschreibende Text wesentliche Erweiterungen erfahren, namentlich in den Partien über die Fresken des Camposanto in Pisa. Die Entstehungszeit der bedeutendsten Bilder Cosimo Rosselli's ist genauer bestimmt, und ein besonderes Interesse hat die Nachricht, daß in einer erst neuerlich aufgefundenen Urkunde vom Jahr 1486 der junge Bartholommeo di Pagholo, später als Fra Bartolommeo della Porta berühmt, als Gehilfe Cosimo's erwähnt wird.

In Kap. 14. finden sich einige Berichtigungen in den Daten und der Uebersicht der Werke des Piero della Francesca. — In Kap. 15. (Melozzo da Forli und Marco Palmezzano) ist neu die Erwähnung der Kopie des Melozzo nach einem Madonnenbild in S. Maria del Popolo und des interessanten, auf diese Kopie bezüglichen Epigramms. Die Arbeiten des Melozzo für den Herzog Federigo von Urbino sind einer genaueren Betrachtung unterzogen, namentlich das Porträt des Herzogs und die allegorischen Bilder, die ehemals wahrscheinlich das Schloß in Urbino geschmückt haben; die Nationalgalerie in London besitzt deren zwei, die Galerie in Berlin ein drittes; wenn man das Berliner zwischen die beiden Londoner stellt, so ergibt sich eine fortlaufende Inschrift, die ihre Zusammengehörigkeit beweist. — Der Katalog der Werke des Palmezzano ist vervollständigt; neu hinzugekommen sind Bilder desselben in Paris, London, Rom, Treviso, Vicenza, Berlin, Karlsruhe, Manchester. — In Kap. 16. (Giovanni Santi) blieb der Text fast unverändert; übersehen ist hier ein Brief des Giovanni Santi, den H. Grimm (Künstler u. Kunstwerke, II) erwähnt hat und dessen Echtheit nicht zu bezweifeln ist.

Zu den beiden ersten Bänden hat der deutsche Bearbeiter auf Seite 376 fg. eine Reihe werthvoller Nachträge gegeben. Der beigefügte, ausführliche Index über sämmtliche drei Bände wird dem Leser um so willkommener sein, je häufiger er bei der Benutzung ähnlicher umfangreicher Werke dieses schätzbaren Hilfsmittels entbehren muß. In der Fortsetzung des Werkes ist leider eine Verzögerung eingetreten; doch hören wir, daß sich der vierte Band gegenwärtig unter der Presse befindet. — λ.

Notizen.

Ueber einige Bilder seltener Meister. Die Erwerbung des bis jetzt einzigen dokumentirten Bildes des Portraitmalers van Rossum aus dem Nachlaß Engert's für die k. k. Belvedere-Galerie veranlaßte die nachfolgende Mittheilung, als eine weitere Vervollständigung von Malernamen aus ihren eigenhändig bezeichneten Werken, wenn die der Fortsetzung auch nicht den gleich hohen Standpunkt einnehmen sollten, wie er nach dem Bericht der Engert'schen Versteigerung und nach dem für das Bild gezahlten ansehnlichen Preise van Rossum gebührt.

Kurze Zeit, nachdem der Dresdener Maiaufstand 1849 unterdrückt worden war, wurden, aus ein und demselben Versteck hervorgezogen, in einer dortigen Kunst-Antiquitäten Handlung zwei Bilder zum Verkauf gebracht und vom Unterzeichneten angekauft, welche zwar von nachgedunkelter und gestörter Gesammthaltung, aber von fesselndem Inhalt, höchst geistreicher Behandlung und detaillirter Durchführung sind.

Das eine, ohne Bezeichnung, ergab sich nach längerer Diskussion der Mitglieder der Dresdener Galerie-Kommission als ein vortreffliches, untadelig erhaltenes Werk des M. Angelo Cerquozzi, nachdem man zunächst an Murillo gedacht und H. v. Quandt sich schriftlich für P. v. Laar ausgesprochen hatte. Der um die Erhaltung der Dresdener Galerie so verdienstvolle H. Inspektor Schirmer hatte gleich den richtigen Meisternamen genannt, wie sich später durch Vergleichung mit dem Bilde des Berliner Museums unwiderleglich feststellen ließ.

Das zweite Bild zeigt die Schrecken einer Seeschlacht zwischen einer dänischen und schwedischen Flotte, mit allen grauenhaften Vorkommnissen, sowohl in der gegenseitigen Vernichtung ganzer

Kriegsschiffe, als auch im wüthenden Kampfe der Bootsbemannungen im Vordergrunde der Schreckensscene. Der Maler hat seinen Namen vollkommen deutlich auf eine über dem untern Rande des Bildes schwimmende Planke geschrieben:

L. Smout f.

Er läßt durch seine geschickte Anordnung der Massen wie durch die Geläufigkeit in der Detaillirung der einzelnen Schiffe einen Schüler des jüngern W. v. d. Velde vermuthen. Seine Figürchen — die auf dem Bilde nach Hunderten zählen — zeigen einen glücklichen Nachfolger vom jüngern D. Teniers, der die Kämpfer in den Booten nicht wohl energischer und geschickter dargestellt haben könnte, welche trotz ihrer Kleinheit — das Bild mißt nur in Br. 68, in Höhe 55 Cm. — noch in den Gesichtszügen den entsprechenden Ausdruck zeigen.

Die Wahrscheinlichkeit der Beziehungen zwischen Smout und seinen vermutheten beiden großen Vorbildern wird auch durch die Zeit bestätigt, obgleich das Bild keine Jahreszahl trägt. Das Durchwachsen des braunen Grundes der Malleinwand, die Ausrüstung und Verzierung der Schiffe und die Kleidertracht der Figuren ließ für die Zeitbestimmung auf ungefähr 1700 schließen. Dieß, verbunden mit den deutlichen Anzeichen eines bestimmten, geschichtlichen Ereignisses der Darstellung, führte denn auch auf die Entdeckung, daß hier die für die dänische Seekriegsgeschichte so berühmte Seeschlacht in Kjögebucht, den 4. Oktbr. 1710, zur Anschauung gebracht sei, die in „Frdr. Barfod's Fortaellinger af Faedrelandets Historie, S. 574," in einer so wunderbar mit dem Bilde übereinstimmenden Weise erzählt ist, daß man denken könnte, der Eine habe es dem Andern abgesehen. Es handelt sich hier nicht blos um einen Glanzpunkt der dänischen Seetüchtigkeit, auch um die heldenmüthige Selbstaufopferung eines jungen Befehlshabers, des Norwegers Yver Hvitfeldt — (sein Name lebt in der Familie Moltke-Hvitfeldt fort, weil kein männlicher Nachkomme da war) — dessen Schiff „Danebrog" in Brand gerathen war. Er hätte sich retten können durch Gewinnung des Hafens, würde aber dadurch die dort liegenden Schiffe und die Stadt Kjöge in Gefahr gebracht haben. Darum fuhr er, mit den Breitseiten feuernd, brennend zwischen die schwedischen Schiffe und flog in die Luft mit seiner ganzen Mannschaft. Von 700 hatten sich nur sechs Mann, im Boot gerettet, unter furchtbaren Kämpfen durchgeschlagen, um dem Admiral Gyldenlöwe die Nachricht zu bringen. Das brennende Kriegsschiff mit dem „Danebrog" in der Flagge und die kämpfenden Boote im Vordergrunde bilden den Schwerpunkt in dem überreichen Inhalte des Bildes, das kürzlich in den Besitz der Königin von Dänemark übergegangen ist, um einen würdigen Platz unter den historischen Denkwürdigkeiten des Landes einzunehmen.

Gleichzeitig ist die Aufforderung dahin gelangt, nach den Lebensumständen des Malers zu forschen, dessen Ursprung, der Schreibart des Namens nach, eher in England oder Holland zu suchen sein wird, der aber offenbar für Dänemark gearbeitet hat.*) —

Ein bis jetzt nirgends genannter Meister der Landschaftsmalerei, wie sie sich unter dem Einfluß des Jan van Goyen und Salomon Ruisdael gestaltete, ist in der Sammlung des Amalienstiftes zu Dessau vertreten. Auf Eichenholz gemalt, nur 40 Cm. breit und 30 hoch, zeigt es eine Flußmündung mit dem binsigen und fennigen Ufer links im Vordergrunde, der auf sanfter Erhebung mit Baulichkeiten und Gebüsch abschließt. Jenseits des Wassers, rechts im Mittelgrunde, liegt eine Ortschaft, durch hohes Bollwerk geschützt. Den Horizont bildet wieder eine Landlinie, reich bebaut und mit Kirchen und Windmühlen besetzt.

*) Durch die letzten politischen Ereignisse kam dem Schreiber ein aus Versailles mitgebrachtes Bildchen (dort auf dem Tröbel gekauft) zu Gesicht, das in seinem gänzlich verdorbenen Zustande dennoch den Einfluß des jüngern Teniers deutlich zeigte. Es war für die Restauration zubereitet und trug von späterer Hand auf der Rückseite den Namen Smout. Vielleicht ist der Artikel in Nagler's Lexicon unter „Smout" auf Smout zu beziehen.

Wasser und Land sind reich belebt und die Figürchen geistreich tockirt, offenbar von des Meisters eigener Hand herrührend. Die Luft ist bewölkt in einem warmen Lichte gehalten, wozu die bräunlichen Schatten des Landes trefflich stimmen. In Farbe und Haltung steht das Bild dem S. Ruisdael sehr nahe; im energischen Vortrag ist es dem J. v. Goyen verwandter und reiht sich dem Kunstwerthe nach ihren bessern Werken an.

Das Bildchen erregte O. Mündler's Interesse. Erst später fand ich unter dem Rahmenfalz versteckt den Namen, wie das Facsimile zeigt:

Jmeerhout
1663.

Die Anziehungskraft des Bildes entspringt aus seinem einfachen Motiv, vereint mit einer gewißen Keuschheit der Farbe, so daß seine erste Einwirkung auf den Beschauer derjenigen nicht unähnlich ist, die ein Werk des Jan van der Meer d. A. hervorruft, jedoch ohne ihm ebenbürtig zu sein.

Dessau. **C. Rost.**

---

*? ***Das Grabmal Gregor Löffler's.** Diesem berühmten Erzgießer wurde früher die Mehrzahl der Statuen in der Innsbrucker Hofkirche zugeschrieben, bis Dr. Schönherr nachwies, daß der einzige Chlodwig, zu welchem der Maler Amberger die Zeichnung lieferte, aus seiner Werkstätte hervorgegangen. Löffler liegt mit seiner Frau in der Kirche zu Götting, einem Dorfe bei Innsbruck, begraben. Sein Grabmal, an der Mauer rechts vom Eingang, verdient gar wol die Beachtung der Kunstfreunde. Es besteht aus einer dreigetheilten Erztafel, deren Mittelfeld bei einer Breite von ungefähr $1^1/_2$ Fuß, die Höhe von zwei Fuß hat und im Hochrelief die Kreuzigung Christi zeigt. Zu Füßen des Kreuzes kauert Magdalena, rechts steht Maria, links Johannes. In den Seitenfeldern, deren Breite etwa $^1/_4$ Fuß beträgt, sehen wir zwei knieende Gestalten, rechts im pelzverbrämten Mantel mit dem Rosenkranz den langbärtigen Erzgießer, links, umwallt vom faltigen Ueberrock, seine Frau. Beide Gestalten, insbesondere die des Mannes, sind mit jener virtuosen Eleganz gearbeitet, welche Kunsthistoriker bereits am Chlodwig rühmten. Aus dem Inschriftstreifen, der sich unten hinzieht, erfahren wir, daß Gregor Löffler am 15. Juni 1565 starb. Oberhalb dieser zwei Hautreliefs hängen allerlei Früchte und Gewinde im Styl der Renaissance herab. Das Denkmal krönt ein Aufsatz von etwa $^1/_4$ Fuß Höhe; auf der Platte stehen Bibelsprüche, aus dem dreieckigen Giebelfeld neigt sich Gott Vater. Auf dem Ansatz unten streckt sich eine magere Leiche zwischen Stundengläsern. Form und Motiv erinnern sehr auffällig an den gleichen Untersatz an Collin's Denkmal, das sich jetzt im neuen Friedhof befindet. Dieser Meister starb 1612, es ist daher immerhin möglich, daß er auf Löffler's Denkmal, welches ihm seine Erben setzten, Einfluß nahm.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Ergebnisse der Dresdener Holbein-Ausstellung.

Mit Abbildung.



Das Dresdener Exemplar der Holbein'schen Madonna.

Der Nordwestpavillon des Dresdener Zwingers bot in den ersten Septembertagen den Anblick eines nie gesehenen Schauspiels dar. Die mehrmals verschobene, jetzt in diesen Räumen glücklich in's Werk gesetzte Holbein-Ausstellung hat endlich auch die Konfrontation der beiden Madonnen-Exemplare, über deren Werthverhältniß wir so lange in Spannung erhalten wurden, vor aller Welt möglich gemacht. Aus Deutschland, Oesterreich und der Schweiz waren Kunstgelehrte, Künstler und kunstsinnige Laien zusammengeströmt, um die Werke des großen Meisters vergleichend zu prüfen, und namentlich Zeugen des Kampfes der beiden Madonnen zu sein.

Auch das reichste Museum der Welt wäre nicht im Stande, so viel des Feinsten und historisch Bedeutsamen von der Hand Holbein's und seiner künstlerischen Familiengenossen zu vereinigen, wie sich hier aus ungefähr sechzig Museen und Privatsammlungen Deutschlands und des Auslandes an Originalwerken und Nachbildungen zusammengebracht, von kundigen Händen trefflich geordnet und verzeichnet findet. Abgesehen von der Madonna des Bürgermeisters Meyer bietet die Ausstellung drei Hauptwerke der Bildnißmalerei, welche uns den Meister auf dem höchsten Gipfel seiner Vollendung zeigen, den großartigen Morett (Heinrich's VIII. Juwelier) aus der Dresdener Galerie; den Thomas Howard (Herzog von Norfolk) aus Windsor-Castle, ein wunderbar vollendetes, leider durch Risse, von denen einige dick übermalt sind, verunstaltetes Bild; und den Georg Gisze aus dem Berliner Museum, an dem besonders das reiche, an Quentin Messys erinnernde Beiwerk die höchste Bewunderung verdient. Das Porträt der Jane Seymour im Wiener Belvedere, welches den genannten an Qualität gleichsteht und durch den Reiz der dargestellten Persönlichkeit, sowie durch seine tadellose Erhaltung den beiden letzterwähnten sogar überlegen

Wasser und Land sind reich belebt und die Figürchen geistreich tockirt, offenbar von des Meisters eigener Hand herrührend. Die Luft ist bewölkt in einem warmen Lichte gehalten, wozu die bräunlichen Schatten des Landes trefflich stimmen. In Farbe und Haltung steht das Bild dem S. Ruisdael sehr nahe; im energischen Vortrag ist es dem J. v. Goyen verwandter und reiht sich dem Kunstwerthe nach ihren bessern Werken an.

Das Bildchen erregte O. Mündler's Interesse. Erst später fand ich unter dem Rahmenfalz versteckt den Namen, wie das Facsimile zeigt:

Die Anziehungskraft des Bildes entspringt aus seinem einfachen Motiv, vereint mit einer gewißen Keuschheit der Farbe, so daß seine erste Einwirkung auf den Beschauer derjenigen nicht unähnlich ist, die ein Werk des Jan van der Meer d. A. hervorruft, jedoch ohne ihm ebenbürtig zu sein.

Dessau. V. Rost.

---

*? ***Das Grabmal Gregor Löffler's.** Diesem berühmten Erzgießer wurde früher die Mehrzahl der Statuen in der Innsbrucker Hofkirche zugeschrieben, bis Dr. Schönherr nachwies, daß der einzige Chlodwig, zu welchem der Maler Amberger die Zeichnung lieferte, aus seiner Werkstätte hervorgegangen. Löffler liegt mit seiner Frau in der Kirche zu Götting, einem Dorfe bei Innsbruck, begraben. Sein Grabmal, an der Mauer rechts vom Eingang, verdient gar wol die Beachtung der Kunstfreunde. Es besteht aus einer dreigetheilten Erztafel, deren Mittelfeld bei einer Breite von ungefähr $1^1/_2$ Fuß, die Höhe von zwei Fuß hat und im Hochrelief die Kreuzigung Christi zeigt. Zu Füßen des Kreuzes kauert Magdalena, rechts steht Maria, links Johannes. In den Seitenfeldern, deren Breite etwa $^1/_4$ Fuß beträgt, sehen wir zwei kniende Gestalten, rechts im pelzverbrämten Mantel mit dem Rosenkranz den langbärtigen Erzgießer, links, umwallt vom faltigen Ueberrock, seine Frau. Beide Gestalten, insbesondere die des Mannes, sind mit jener virtuosen Eleganz gearbeitet, welche Kunsthistoriker bereits am Chlodwig rühmten. Aus dem Inschriftstreifen, der sich unten hinzieht, erfahren wir, daß Gregor Löffler am 15. Juni 1565 starb. Oberhalb dieser zwei Hautreliefs hängen allerlei Früchte und Gewinde im Styl der Renaissance herab. Das Denkmal krönt ein Aufsatz von etwa $^1/_4$ Fuß Höhe; auf der Platte stehen Bibelsprüche, aus dem dreieckigen Giebelfeld neigt sich Gott Vater. Auf dem Ansatz unten streckt sich eine magere Leiche zwischen Stundengläsern. Form und Motiv erinnern sehr auffällig an den gleichen Untersatz an Collin's Denkmal, das sich jetzt im neuen Friedhof befindet. Dieser Meister starb 1612, es ist daher immerhin möglich, daß er auf Löffler's Denkmal, welches ihm seine Erben setzten, Einfluß nahm.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Ergebnisse der Dresdener Holbein-Ausstellung.

Mit Abbildung.



Das Dresdener Exemplar der Holbein'schen Madonna.

Der Nordwestpavillon des Dresdener Zwingers bot in den ersten Septembertagen den Anblick eines nie gesehenen Schauspiels dar. Die mehrmals verschobene, jetzt in diesen Räumen glücklich in's Werk gesetzte Holbein-Ausstellung hat endlich auch die Konfrontation der beiden Madonnen-Exemplare, über deren Werthverhältniß wir so lange in Spannung erhalten wurden, vor aller Welt möglich gemacht. Aus Deutschland, Oesterreich und der Schweiz waren Kunstgelehrte, Künstler und kunstsinnige Laien zusammengeströmt, um die Werke des großen Meisters vergleichend zu prüfen, und namentlich Zeugen des Kampfes der beiden Madonnen zu sein.

Auch das reichste Museum der Welt wäre nicht im Stande, so viel des Feinsten und historisch Bedeutsamen von der Hand Holbein's und seiner künstlerischen Familiengenossen zu vereinigen, wie sich hier aus ungefähr sechzig Museen und Privatsammlungen Deutschlands und des Auslandes an Originalwerken und Nachbildungen zusammengebracht, von kundigen Händen trefflich geordnet und verzeichnet findet. Abgesehen von der Madonna des Bürgermeisters Meyer bietet die Ausstellung drei Hauptwerke der Bildnißmalerei, welche uns den Meister auf dem höchsten Gipfel seiner Vollendung zeigen, den großartigen Morett (Heinrich's VIII. Juwelier) aus der Dresdener Galerie; den Thomas Howard (Herzog von Norfolk) aus Windsor-Castle, ein wunderbar vollendetes, leider durch Risse, von denen einige dick übermalt sind, verunstaltetes Bild; und den Georg Gißе aus dem Berliner Museum, an dem besonders das reiche, an Quentin Messys erinnernde Beiwerk die höchste Bewunderung verdient. Das Porträt der Jane Seymour im Wiener Belvedère, welches den genannten an Qualität gleichsteht und durch den Reiz der dargestellten Persönlichkeit, sowie durch seine tadellose Erhaltung den beiden letzterwähnten sogar überlegen

ist, findet sich leider nur in photographischer Nachbildung vor. Zu diesen Werken ersten Ranges gesellt sich ferner ein lebensgroßes Brustbild im Besitze des Herrn J. E. Millais in London, welches bisher gänzlich unbekannt war. Es stellt einen bärtigen (der Inschrift zufolge vierundfünfzigjährigen) Mann in dunklem, sammetbesetztem Gewande mit rothseidenen Aermeln und goldverziertem schwarzem Barett dar, ernsten Ausdrucks, in Dreiviertelansicht nach rechts gewendet, und gehört an fesselnder Lebendigkeit der Auffassung, Energie der Zeichnung und Sorgfalt der Malerei zu den vollendetsten Schöpfungen von Holbein's Hand. Auf gleicher Stufe stehen die beiden männlichen Porträts aus der Sammlung des Herrn Suermondt, welche schon auf der Münchener Ausstellung von 1869 bewundert wurden, und das frühere Pendant des kleineren von beiden, aus der Schönborn'schen Galerie zu Wien. Diesen gemalten Bildnissen reihen sich dann, als in ihrer Art gleich vollendete Meisterwerke, die herrlichen Windsor-Zeichnungen an; Naturstudien zu Gemälden, von denen man einige in den Originalen, andere in Photographien auf der Ausstellung mit den Zeichnungen unmittelbar vergleichen kann. Letztere sind mit dem Stift leicht und sicher hingeschrieben, an einigen Stellen mit dem Pinsel nachgeholt und mit wenig Farbe angetuscht. Es ist erstaunlich, zu sehen, wie der Meister in den beschränkten Kreis dieser Mittel die volle Persönlichkeit, nach Ausdruck, Bewegung, Art sich zu tragen, hineinzubannen wußte. Gewiß brauchte er die hohen Herrn und Damen vom Hofe, die zeitkargen Gelehrten, Künstler und Kaufleute nicht weiter mit vielen „Sitzungen" zu quälen, nachdem er ihr Wesen so scharf und lebendig auf's Papier gebracht. Augen und Mund allein geben schon den Eindruck des ganzen Menschen; ich wüßte keinen Künstler, der namentlich die Physiognomik des Mundes tiefer ergründet hätte, als Holbein in diesen Bildnißstudien. Wenn wir endlich noch der wundervollen Miniatur aus Windsor (Salomo und die Königin von Saba) und einiger vorzüglicher Miniaturporträts aus dem Besitz der Familie Seymour und des Herzogs von Buccleuch gedenken, so ist die Reihe der ausgestellten Werke erster Qualität erschöpft, und es folgen nun die zahlreichen übrigen Bilder und Zeichnungen, welche theils wegen ihrer mangelhaften Erhaltung nur einen geringeren Werth beanspruchen können, theils nicht Hans Holbein dem Jüngeren, sondern entweder einem andern Gliede seiner Familie oder überhaupt keinem Holbein zuzuschreiben sind.

Ich will unter den Werken der letzteren Art hier vor Allem des feinen weiblichen Brustbildes gedenken, welches Lord Spencer, Vice-König von Irland, aus Dublin eingesandt hat. Es ist das Porträt einer vornehmen jungen Dame in rothem, sammetbesetztem Atlasmieder, goldgesticktem Hemd und reichverzierter Haube, die mit prächtigen Ringen geschmückten Hände ruhig ineinander gelegt, in Dreiviertelwendung nach links blickend, ein Bild von ungemein zartem, hellem Ton und geistreicher, wenn auch für Holbein zu dekorativ behandelter Malerei. Man hat einerseits an einen französischen Meister, andererseits an Anton Moro gedacht, von dem wir meines Wissens bisher kein Bild von dieser allerersten Qualität besitzen. Vielleicht kann zur Bestimmung des Autors eine Inschrift beitragen, welche am Rande der von der Dame am Busen getragenen Medaille steht. Dieselbe zeigt den Kopf eines nach links gewendeten bärtigen Mannes und darum die Worte: BOTZHEIM. ÆTAT. XXV. — Erwähnenswerth ist ferner, als aus verwandter Quelle stammend, das lebensgroße Kniestück einer Mutter mit ihrer kleinen Tochter aus der Sammlung des Grafen Nostitz in Prag. Daß es nicht von Holbein ist, bezeugt schon die Jahreszahl 1564. Man nimmt mit viel Wahrscheinlichkeit Nicolas Lucidel, genannt Neuchatel, als Urheber an. Diesem ist demnach auch das fälschlich dem Holbein beigemessene weibliche Porträt der Esterhazy-Galerie in Pest (IV. Saal, Nr. 11) zuzuschreiben, wie ich nach frischer Autopsie bemerken kann. Es stellt offenbar dieselbe Persönlichkeit, ebenfalls in rother, sammetbesetzter

Kleidung dar, und verräth in den eigenthümlich stumpfen Formen und in der weichlichen, verblasenen Malerei die nämliche Hand, wie das Nostitz'sche Bild. — Eine kleine Perle ist der Ausstellung nachträglich in der Silberstiftzeichnung eines männlichen Brustbildes mit hoher Mütze aus dem Besitze des Herrn Locker in London zugewachsen. Das Blättchen trägt Holbein's Monogramm und die Jahreszahl 1543, sieht aber entschieden flandrisch und weit älter aus.

Die Akten über Holbein's Familie sind bekanntlich bisher nichts weniger als geschlossen, Monat für Monat ergiebt uns die Denkmälerforschung neue Vergleichungspunkte, fließen uns aus den Archiven frisch geöffnete Quellen zu; und die Erfahrung lehrt nur zu deutlich, wie gefährlich es ist, aus der einzelnen Beobachtung oder Nachricht gleich weitere Schlüsse zu ziehen, die der nächste Tag schon wieder über den Haufen werfen kann. Auch nach Durchmusterung der in Dresden ausgestellten Bilder und Zeichnungen, welche dem älteren Hans Holbein und dessen Bruder Sigismund zugeschrieben werden, entschließen wir uns am liebsten zu dem Eingeständniß, daß eine scharfe Scheidung der Werke des Sohnes von denen des Vaters und Oheims Holbein bis jetzt nicht möglich ist. Seit sich die Augsburger Inschrift auf dem Bilde der h. Anna selbdritt als gefälscht erwiesen hat, ist der Sebastiansaltar der Münchener Pinakothek als Werk des jüngeren Holbein nicht mehr zu halten, und ebenso müssen andere Bilder, wie z. B. das Porträt des bärtigen Mannes v. J. 1513, im Besitz des Grafen Lanckoronski zu Wien, das bisher als das frühest datirte gemalte Bildniß von Hans Holbein dem Jüngeren galt, nebst der dazu gehörigen Madonna mit den Maiglöckchen bei Herrn Schmitter-Hug in Ragaz wohl dem älteren Hans Holbein vindicirt werden. Unter dem Namen „Sigismund Holbein" weist die Ausstellung nur das köstliche kleine Madonnenbild auf, welches dem Vernehmen nach von der Nürnberger Burg demnächst in die Pinakothek von München wandern soll. Es ist wiederholt beschrieben worden und gilt nach seiner Bezeichnung S. Hollbain M. (?) als Sigismund's Werk. Die Benennung bleibe dahingestellt. Nur möchte ich es nicht über die Grenze des fünfzehnten Jahrhunderts herabrücken. Es trägt noch ganz den Stempel flandrischer Kunst, im Typus der Madonna, im Beiwerk und in der durchaus koloristisch gedachten Gesammthaltung; auch gehören die Formen des Thrones der Maria durchaus nicht der Renaissance, sondern noch ganz der Spätgothik an. Alles in Allem genommen ist es die offenbar jugendliche Schöpfung eines hochbegabten Künstlers, der noch vorwiegend innerhalb der Traditionen des fünfzehnten Jahrhunderts stand. Das Bild bietet die schlagendsten Analogien dar zu dem von 1502 datirten Kaisheimer Altarwerk Hans Holbein des Aelteren in der Münchener Pinakothek, wie zwei Photographien von Stücken desselben in der Ausstellung beweisen. Wenn also die Inschrift der Nürnberger Madonna richtig auf Sigismund Holbein gedeutet wird, so liegt die Vermuthung nahe, daß er es in der Werkstatt des älteren Bruders als dessen Gehülfe und unter dessen künstlerischer Einwirkung ausgeführt habe. — Von den ausgestellten Werken des Vaters dürfen schließlich die beiden vortrefflichen, voll bezeichneten Grisaillen der Prager ständischen Galerie nicht übersehen werden. In einer architektonischen Umrahmung, welche theils spätgothisch ist, theils der dem älteren Holbein eigenthümlichen breitgedrückten „Bäcker-Renaissance" angehört, sind einzelne Heilige von großartiger Charakteristik und auf der Innenseite des einen Flügels eine legendarische Handlung unbekannten Inhalts dargestellt. Die lebendig aufgefaßten und mit feiner Individualisirung durchgeführten Köpfe auf dem letzteren Bilde gemahnen sofort an die ebenfalls ausgestellten Bildnißzeichnungen des Berliner Museums, welche man jetzt wohl widerspruchslos dem älteren Holbein zuschreiben darf. Der Kopf des Kleinen zu Füßen des h. Augustinus ist vielleicht der Sohn Hans Holbein selbst. Er

ähnelt wenigstens entschieden dem derben, vollen Knabengesicht auf dem Doppelporträt der Berliner Silberstiftzeichnung. —

Aber wo bleiben die beiden Madonnen, fragt der Leser ungeduldig! Wir haben sie uns für den Schluß dieser Uebersicht aufgespart, weil der Urtheilsspruch, zu welchem die Vergleichung der Bilder geführt hat, unseres Erachtens das wichtigste Ergebniß ist, welches die Holbein-Ausstellung ihren Besuchern zu bleibender Erinnerung hinterlassen wird. Um hier von vornherein die Grenzen der Aufgabe zu bestimmen, welche sich die zur Entscheidung der Frage Berufenen stellen mußten, so blieb dabei jeder Zweifel an der Originalität und Priorität des Darmstädter Bildes von vornherein aus dem Spiel. Dieses Bild, für dessen untrügliche Vorzüge zuerst Franz Kugler (1845) öffentlich eingetreten war und das seit Jahren in den Kreisen der Kenner als ein gefährlicher Gegner des weit berühmteren Dresdener Exemplares galt, ist bereits seit der Münchener Ausstellung d. J. 1869 von der überwiegenden Mehrheit der kompetenten Stimmen als das frühere und zweifellos echte Bild der Madonna des Bürgermeisters Meyer von Holbein's des Jüngeren Hand anerkannt worden. Darüber bestand und besteht also jetzt kein Zweifel mehr und selbst die Vertreter der sonst entgegengesetzten Anschauungen waren auch während der Dresdener Entscheidungstage darüber mit uns vollkommen einig.

Das Einzige also, was jetzt noch zur Frage stand, war das Werthverhältniß der Dresdener Madonna. Es muß als ein hochherziger, aber kühner Entschluß der sächsischen Kunstbehörde bezeichnet werden, das aus seiner Aschenbrödel-Stellung zu hohen Ehren emporgestiegene Darmstädter Bild zum offenen Wettkampf entboten zu haben. Der Erfolg zeugte gegen sie; jetzt wird es ihr zur Ehre gereichen, die Wahrheit mit derselben Rückhaltslosigkeit anzuerkennen, mit welcher sie deren Ermittelung gefördert hat.

Wir theilen unten eine Erklärung mit, in der eine Anzahl deutscher Kunstgelehrten, die zur Untersuchung der Madonnenfrage nach Dresden geladen waren, ihre Ueberzeugung mit kurzen Worten dargelegt haben. Dieses öffentliche Votum erschien vornehmlich deßhalb wünschenswerth, weil sonst die Sache, die ihrer Natur nach nur vor das Forum der Fachkennerschaft gehört, leicht dem schwankenden Tagesurtheil und der auf- und niederwogenden Fluth dilettantischer Meinungen hätte anheimfallen können. Die Form der Erklärung wurde so kurz gewählt, um nur über das Werthverhältniß des Dresdener Bildes zum Darmstädter das für wahr Erkannte zu sagen und nicht mehr zu sagen, als der Augenschein die Versammelten lehren mußte. Die Begründung und weitere Ausführung des Urtheils hat sich Jeder der Betheiligten vorbehalten.

In diesem Betracht hier nur, was mich betrifft, einige wenige Worte. Für mich war die vorliegende Frage rein eine Frage der malerischen Qualität. Weil sie dies war und weil nur durch die malerischen Qualitäten der beiden Bilder der langjährige Streit überhaupt ausfechtbar erschien, deßhalb wurden ja die beiden Bilder zusammengestellt und von Sachkundigen der vergleichenden Prüfung unterzogen. Das historische Material, welches über die Entstehung und die Herkunft der Bilder vorliegt, hat sich für die Beurtheilung ihres Werthverhältnisses unzureichend erwiesen*). Ebenso wenig konnten ästhetische

*) Das gesammte Material zur Geschichte der Bilder und deren Beurtheilung ist in der kürzlich erschienenen Schrift von G. Th. Fechner: „Ueber die Aechtheitsfrage der Holbein'schen Madonna" (Leipzig 1871, Breitkopf und Härtel) übersichtlich zusammengestellt. So dankenswerth diese Arbeit als handliches Repertorium immerhin ist, so bedenklich erscheint uns das vom Verfasser beliebte Gegeneinanderabwägen einzelner, aus ihrem Zusammenhange herausgerissener Meinungen zum Theil sehr ungleichartiger Autoren, wobei dann die Aussage des Einen bisweilen die des Anderen einfach aufzuheben scheint. Der Verfasser wird uns beistimmen, wenn wir sagen, daß in der Frage nach der Aechtheit eines Bildes gewiß ebenso gut, wie in jeder andern Frage strenger Wissenschaft, die Stimmen gewogen, nicht gezählt werden müssen



oder aus dem Gegenstande der Bilder geschöpfte Erwägungen zum Ziele führen. Es blieb also nur die Frage nach der künstlerischen Beschaffenheit und vorzugsweise nach der malerischen Handschrift übrig und von diesem Gesichtspunkte aus ist meines Erachtens jetzt nach geschehener Vergleichung kein auch nur irgend erheblicher Zweifel mehr zulässig.

Während sich das Darmstädter Bild als das in allen Stücken gleichmäßig vollendete, von tiefster Inbrunst erfüllte, mit ganzer Hingebung bis in die kleinsten Details bewundernswerth ausgeführte Werk eines großen Meisters zu erkennen giebt, muß das Dresdener auf jeden Beschauer gleich beim ersten Blick durch seine grelle, kalte, unharmonische Gesammtwirkung einen befremdenden Eindruck machen. Dieser steigert sich mehr und mehr, wenn man die Behandlung des Bildes näher in's Auge faßt und jeden einzelnen Theil mit den entsprechenden Partien des Darmstädter Exemplars in genaue Vergleichung bringt. Die Köpfe des letzteren sind vollkommen plastisch und mit richtigem Verständniß der Verkürzungen modellirt, auf dem Dresdener dagegen fast sämmtlich flach und körperlos. Besonders deutlich tritt dies bei dem Kopfe der zweiten Frau (einem Wunder der Kunst auf dem Darmstädter Bilde), bei dem des knieenden Jünglings und bei der Madonna hervor, obwohl der letztere auf dem Darmstädter Exemplar, ebenso wie der des Kindes auf ihrem Arm und des Bürgermeisters, einige spätere Retouchen erfahren hat, die der Feinheit der Modellirung und dem Ausdruck Eintrag thun. Der Ausdruck der intakt gebliebenen Köpfe und die Stimmung, die dadurch im Beschauer erzeugt wird, ist beim Darmstädter Bilde eine durchaus innige, wahrhaft fromme. Mir macht selbst der Madonnenkopf trotz seiner Retouche den Eindruck einer weit naiveren, still in sich eingekehrten Natur, während ich in dem Dresdener Madonnenkopf, bei all seinem vielfach gepriesenen Reiz, etwas Selbstbewußtes, wie Kugler treffend sagte, „einen Anklang an moderne Gefühlsweise" finde, ohne indeß bei Entscheidung der Aechtheitsfrage hierauf ein besonderes Gewicht legen zu wollen. Denselben Ausdruck stiller Andacht hat der Kopf des Jünglings auf dem Darmstädter Bilde; seine Augen sind sinnend zu Boden gerichtet, während er auf dem Dresdener aus dem Bilde heraus den Beschauer anblickt. In diesem Zusammenhange mag auch gleich des Unterschiedes gedacht werden, welcher in der Gestalt des Bürgermeisters zwischen beiden Bildern besteht. Der Urheber des Dresdener Exemplars rückte diese Figur um einige Centimeter höher hinauf, so daß sich seine gefalteten Hände, die auf dem Darmstädter Bilde auf dem Rücken des Jünglings zu ruhen scheinen, dort frei abheben. Durch die Erhöhung ward allerdings die Komposition formell freier und in ein besseres Gleichgewicht gebracht, aber der Ausdruck andächtiger Hingebung, der gerade durch das tief gebückte

---

und daß die Urtheile der Sachverständigen nicht in abgerissenen Stücken, sondern im Ganzen zu würdigen sind. Einen noch gefährlicheren Abweg aber hat unseres Erachtens der um die Holbein-Literatur so mannigfach verdiente Gelehrte damit eingeschlagen, daß er im Lokale der Holbein-Ausstellung ein Album auflegte, in welches Fachmänner und Laien ihre Stimmen für oder wider die Dresdener Madonna abgeben sollen. Obwohl dieses „Fremdenbuch" uns manche heitere Stunde bereitet und manches werthvolle Resultat unbefangenster Forschung, natürlich auch von Seiten des Dresdener Galeriedirektors das übliche Sonett eingetragen hat, müssen wir gegen eine solche offizielle Appellation an Kieselack u. Comp. doch allen Ernstes Protest einlegen. Was würde Hr. Professor Fechner dazu sagen, wenn Jemand zur Erörterung der Aechtheitsfrage der Königinhofer Handschrift etwa in der Prager Bibliothek ein derartiges Album für das große Publikum auflegen würde? Gerade um eine künstlerische H a n d s c h r i f t dreht sich auch bei uns der Streit; und darüber dürfen wir es zu einem suffrage universel nun und nimmermehr kommen lassen. — Eben während dieser Aufsatz im Druck befindlich ist, erscheint (bei R. v. Zahn in Dresden) eine Broschüre von W. J a n s e n, welche die historischen Nachrichten über beide Madonnen zum Beweise der Aechtheit des Dresdener Exemplares in neues Licht setzt. Der Beweis ist mit Scharfsinn geführt, kann aber aus dem oben im Text angeführten Grunde an unserem Urtheil über die Qualität des Dresdener Bildes nichts ändern.

Knieen des Alten auf dem Darmstädter Bilde so wahr und ergreifend zur Erscheinung kommt, ging dadurch dem Dresdener fast völlig verloren.

Der nämliche Abstand, wie in den Köpfen, besteht in der Durchbildung aller Hände und Füße. Mag auch der herabhängende rechte Fuß des Kleinen, die auf der Brust der Madonna liegende rechte Hand desselben, mag endlich die linke Hand des stehenden Kindes und der bewußte sechste Finger auf dem Darmstädter Exemplar Tadel verdienen, so können doch die entsprechenden Theile des Dresdener Bildes an Gediegenheit der Ausführung mit jenen den Vergleich nicht aushalten. Man betrachte nur das linke Füßchen des Kindes auf dem Arme der Madonna, die Hände des Bürgermeisters und die der Frauen, vor Allem aber die der Madonna selbst, die auf dem Dresdener Exemplar ganz knochenlos und unschön sind, und man wird über das Werthverhältniß der Bilder in dieser Beziehung nicht mehr im Zweifel sein.

Noch schlagender und selbst für den Laien sofort einleuchtend ist der Unterschied in der Behandlung der Haare, Schmucksachen und Gewandstoffe. Bei aller Sorgfalt der Ausführung bleibt das Haar der Dresdener Madonna weit hinter der Freiheit und dem natürlichen Fluß der Bewegung zurück, in welchem die goldblonden Wellen des Darmstädter Madonnenhauptes auf die Schultern herniederwallen. Und wie viel Mühe sich der Urheber des Dresdener Bildes auch gegeben hat, den Glanz des Goldes, der Perlen und Edelsteine, welche die Krone der Madonna und den Kopfputz des knieenden Mädchens zieren, äußerlich wiederzugeben, wie fleißig er auch die Gewandfalten zu kopiren und die Farben der Stoffe, so wie er sie sah, zu übertragen gesucht hat, so muß all sein Bemühen doch hinter der staunenswerthen Vollendung der Schmucksachen des Darmstädter Bildes, hinter der Kraft ihrer Modellirung, dem Lüstre der Stoffe, der Durchsichtigkeit der Farben, vornehmlich des warmen transparenten Schwarz, über welches Holbein verfügt, himmelweit zurückstehen. Vollends der Teppich, der auf dem Darmstädter Bilde einen Glanzpunkt der technischen Meisterschaft bildet, und so weich und warm vor uns liegt, als lübe er uns ein, ihn zu betreten, ist auf dem Dresdener Bilde zur gequälten Nachbildung eines kolorirten Stickmusters herabgesunken.

Die Architektur des Dresdener Bildes weist, abgesehen von der geringen technischen Ausführung, bekanntlich auch in formeller Hinsicht einen bedeutenden Unterschied auf. Sie ist beträchtlich höher hinaufgerückt und dadurch namentlich der gefälligere Eindruck erzielt, welche die Silhouette des Dresdener Bildes macht. Diesem vermeintlichen Vorzuge steht jedoch des entschiedene Mißverständniß der Formen entgegen, dessen sich der Urheber der Veränderung schuldig machte. Die Architektur ist auf dem Darmstädter Bilde, wie auf Holbein's Jugendwerken gewöhnlich, schwer und gedrückt, aber verständig und organisch in der Entwickelung. Auf dem Dresdener Exemplar ist sie zur bloßen Phrase geworden; die Formen sind dürftig und nur äußerlich angeklebt, ohne inneren Zusammenhang.

Ueber die Unterschiede der Farbengebung ist wegen des etwas branstig gelben Firnisses, der über dem Darmstädter Bilde lagert, und mit Rücksicht darauf, daß einzelne Theile des Dresdener Exemplars gewiß unverhältnißmäßig stark nachgedunkelt sind, nur mit Vorbehalt zu urtheilen. Doch sprechen die feuerroth und kreideweiß gehaltenen Lichter, die grünlichen Halbtöne und die schweren, undurchsichtigen Schattenmassen entschieden gegen die Originalität des Dresdener Bildes, während unter dem Firnißüberzuge des Darmstädter Exemplars eine Farbenscala hervorleuchtet, die allerdings, verglichen mit dem jetzigen künstlichen Goldton, von kühlerer Harmonie sein dürfte, aber in ihrer Gesammtwirkung, wenn man einmal den Firniß entfernt, hinter der Meisterschaft des Einzelnen gewiß nicht zurückstehen wird.

Dies zur Motivirung meines unten folgenden Urtheils. Ueber die Zeit, in welcher die Dresdener Kopie entstanden, und wer etwa als ihr Urheber zu betrachten ist, darüber sind bisher nur Vermuthungen laut geworden, von denen wir später Notiz nehmen werden. An und für sich ist diese Frage von der gegenwärtig auf der Tagesordnung stehenden Untersuchung durchaus fern zu halten, und nur soviel kann man schon jetzt behaupten, daß der Urheber der Kopie längere Zeit nach Holbein's Tode lebte und die Modifikationen, die er unabhängig von diesem an dessen Schöpfung vornahm, einem wesentlich veränderten Geschmack zu Danke gemacht hat, soweit sie nicht auf Rechnung seiner weit geringeren Fähigkeiten kamen.

Dresden, 12. September 1871. **C. v. Lützow.**

Erklärung.

Die Unterzeichneten sind übereingekommen, als ihre Ueberzeugung auszusprechen:

1) Das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna ist das unzweifelhaft echte Originalbild von Hans Holbein des Jüngeren Hand.

2) Im Kopf der Madonna, des Kindes und des Bürgermeisters Meyer auf diesem Bilde sind nicht unerhebliche spätere Retouchen wahrzunehmen, durch welche der ursprüngliche Zustand in den genannten Theilen getrübt ist.

3) Dagegen ist das Dresdener Exemplar der Holbeinschen Madonna eine freie Kopie des Darmstädter Bildes, welche nirgends die Hand Hans Holbein's des Jüngeren erkennen läßt.

Dresden, 5. September 1871.

A. Woltmann. M. Thausing. C. v. Lützow. Adolph Bayersdorfer. F. Lippmann. W. Lübke. Bruno Meyer. S. Vögelin. Dr. Th. Gaedertz. Dr. W. Hemsen. Julius Meyer. K. Woermann. G. Malß. W. Bode.



Ueber die Herkunft von Niccolo Pisano's Stil.

Von Dr. Hans Semper.

Mit Abbildungen.

IV.

(Schluß.)

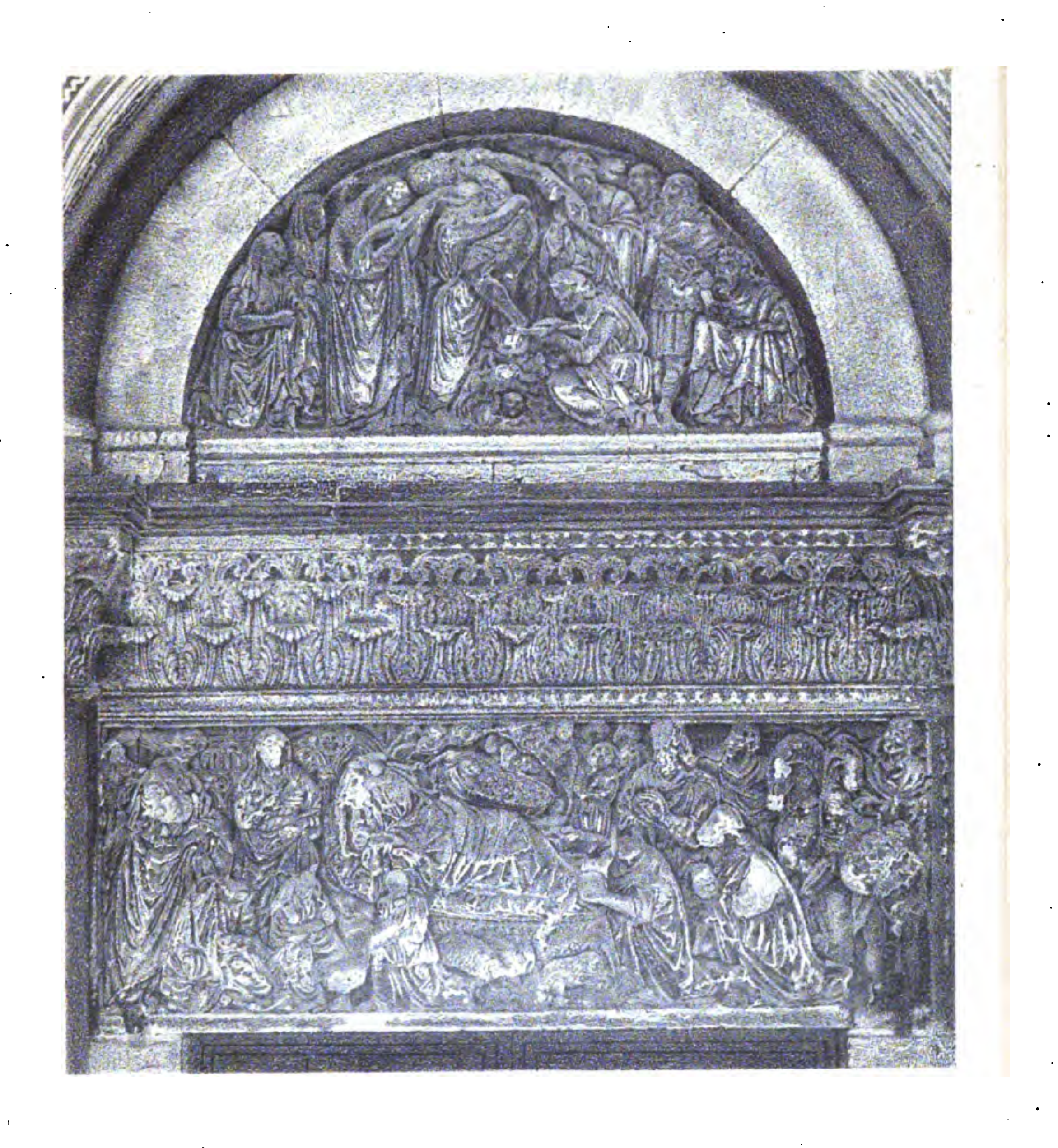


Von der Kanzel im Dom zu Pisa.

Während die Longobarden aber in politischer Hinsicht endlich doch verschwinden mußten, gelang es ihnen, in künstlerischer Beziehung als Lombarden ihre Rolle noch länger fortzuspielen. Denn einerseits als Nachzügler der magistri comacenses der Langobardenzeit, andrerseits aber schon als die Vorboten der Architekten lombardischen Stils müssen entschieden jene Lombarden betrachtet werden, welche im Jahre 1066 zum Bau der Basilika des Klosters Monte Cassino, zusammen mit Amalfitanern berufen wurden*). Und zu derselben Zeit tritt denn auch mit S. Fermo in Verona (1065) und andern Bauten der lombardisch-romanische Stil in der Lombardei auf. Ja wir zweifeln kaum, daß sich noch eine ununterbrochene Verbindungskette von Bauten zwischen dieser und der longobardischen Periode bilden läßt; bilden doch schon S. Ambrogio in Mailand und S. Michele in Pavia Glieder einer solchen.

Es fehlt mir hier an Material, Zeit und Vorarbeit, um auf den Charakter der lombardischen Architektur irgend wie einzugehen; hinweisen möchte ich nur nochmals auf das, allerdings schon oft angedeutete Phaenomen, das aber, wie mir scheint, noch nicht genügend ergründet ward, daß nämlich eine so große Verwandtschaft besteht zwischen dem lombardischen und dem gleichzeitig damit auftauchenden sächsisch-romanischen Stil. Es deutet dieß auf den Eifer hin, mit welchem die sächsischen Kaiser antike Kultur aus Italien und wahrscheinlich damit auch die Elemente ihrer Architektur aus der Lombardei bezogen. Die sächsischen Kaiser aber mögen deshalb besonders den lombardischen Stil für ihre Heimath acceptirt haben, weil von italienischen Ländern es die Lombardei war, mit der sie am meisten in Berührung kamen, und weil sie sich mit den Lombarden noch, so zu sagen, nahe verwandt fühlten. Ja, wie diese Verwandtschaft einerseits eine Art weiteren Rechtstitels für das Trachten der sächsischen Könige nach der italischen Königskrone bildete, so war sie

*) Leo Ostiensis L. III, c. 28: „conductis protinus peritissimis artificibus tam Amalphitanis quam et Lombardis et jactis in Christi nomine fundamentis coepit ejusdem basilice fabricam."



S. MARTINO LUCCA

Lith. u Druck v. F. M. Strassberger, Leipzig.

Zeitschr. f. bild. Kunst. 1871.

Verlag von E. A. Seemann.

anderseits auch vielleicht ein Grund ihrer heißen Liebe zu Italien. Ueber die engere Stammverwandtschaft aber, die gerade zwischen Sachsen und Longobarden bestand, sind mannigfaltige Anzeichen vorhanden. Nicht nur, daß nach Paulus Diaconus beide Stämme eine Zeitlang zusammen in einem Lande wohnten, begleitete auch, nach demselben Schriftsteller, eine Abtheilung Sachsen die Longobarden nach Italien, und zog erst wieder nach Deutschland zurück, als sie diesen gegenüber eine untergeordnete Stellung einnehmen sollten. Ferner erzählt Warnefrid, daß die Longobarden sich ähnlich kleideten wie die Angelsachsen und daß König Kunibert eine Angelsächsin zur Frau nahm. Endlich aber erhellt aus den Gesetzen der Langobarden, daß ihre Wohnungen ganz auf die gleiche Weise eingerichtet waren, wie die der Sachsen zum Theil es noch jetzt sind. Ob aus der Vergleichung der longobardischen Sprachreste mit Sächsisch und Angelsächsisch sich in dieser Beziehung ein Resultat erzielen läßt, weiß ich nicht.

Genug, wie aber die Sachsen ihre Kunst bei den Lombarden erlernten, so brachten sie dafür wieder als Gegengabe eine ungemeine Begeisterung, Anregung und materielle Förderung derselben nach Italien zurück. Besonders zeichnete Heinrich II. mit seiner Gemahlin Kunigunde in dieser Hinsicht sich aus und nicht wenig verdankt Norditalien es vielleicht seinem Anstoß, wenn im 11. Jahrhundert ein so kräftiger Aufschwung der Architektur in Toscana und der Lombardei erfolgte. Dazu traten allerdings auch byzantinische sowie einheimisch toskanische Einflüsse hinzu.

Ohne hier auf die Bauten des 11. Jahrhunderts in vorwiegend byzantinischem Stil, wie S. Marco zu Venedig, oder von toscanischem Stil, wie S. Miniato bei Florenz (begonnen 1013) oder endlich von lombardischem Stil, wie die Dome von Parma und Modena, näher einzugehen, ziehen wir es vielmehr vor, unser Thema, die Sculptur, wieder aufzunehmen. — Auch in dieser beginnt allmählich, wenn auch mehr als hundert Jahre später, sich ein neues Leben zu regen, welches genau die Tendenzen der neu erwachten Architektur wiederspiegelt. Auch in der wiedererscheinenden Skulptur Norditaliens spielen die Werke der Lombarden eine große Rolle, sowohl quantitativ, als ihrem bestimmt umschriebenen Charakter nach. Nicht nur daß die Skulpturen des 12. und 13. Jahrhunderts am zahlreichsten an den lombardischen Kirchen auftreten, oft nennen die Meister sich auch ausdrücklich Lombarden, oder haben doch einen deutschen Namen, gewiß ein nicht ganz zu verachtendes Moment.

So stellte ein Guido aus Como im Jahre 1250 die Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoja her, so ein Jacopo Porata, ebenfalls aus Como, gewisse Skulpturen am Dom von Ferrara im Jahre 1274. (Siehe Burckhardt, Cicerone, 2. Aufl. S. 559, sowie Crowe und Cavalcaselle Band I.)*) Die Schilderungen, welche beide genannten Autoren von Skulpturen, wie jener des Benedetto Antelami (deutsch) am Südportal des Domes von Parma, wie der des Nicolaus und Guglielmus am Dom von Modena, und von manchen andern der Lombardei geben, stimmen völlig mit der Anschauung überein, die sich Verfasser in Lucca und Pistoja über den Charakter lombardischer Skulptur bildete. Hierher gehört zunächst das Relief des Meisters Biduinus (der Name ist longobardisch) von 1180 am rechten Seitenportal von S. Salvatore zu Lucca. Dasselbe stellt ein Wunder des heiligen Nicolaus dar und zeigt uns auf dieselbe Weise, wie jenes Frescobild in S.

*) Um die Notizen über die Maurer und Bildhauer aus Como zu vervollständigen, erinnern wir hier noch an den Marchese d'Adamo, der im Jahre 1406 mit mehreren Gehülfen die schönen Marmormosaikarbeiten um den Hochaltar im Dom von Siena herstellte; ferner an den Maurermeister und Architekten Benci di Cione Dami aus Como, der gegen Ende des 14. Jahrhunderts am Bau des Palazzo del Podestà, des Doms, der Loggia dei Lanzi und andrer Gebäude mehr oder weniger stark betheiligt war.

Frediano, die Zuschauer des Kampfspiels in Logen eingeschlossen. Die Bewegungen sind hier ganz roh, doch unmittelbar und ziemlich ausdrucksvoll. Zur Klasse lombardischer Skulpturen sind ferner zu rechnen jene zwölf Männer, welche sich über dem Hauptportal von S. Martino zu Lucca in Relief befinden und durch ihre verschiedenartigen Beschäftigungen je einen Monat des Jahres bezeichnen. Wahrscheinlich bezieht sich darauf die nahebeistehende Inschrift: „Hoc opus cepit fieri Abelenato et Aldebrando operarii.“ (Auch diese deutschen Namen deuten an, wie stark die Bevölkerung von Lucca mit longobardischem Blute versetzt sein mochte).

Die genannten Männer in Relief tragen, wie an jenem Frescobilde in S. Frediano, kurze Tuniken und ihre Handlungen sind völlig dem Leben entnommen.

Januar: Ein Mann wärmt sich am Feuer;
Februar: „ „ fischt;
März: „ „ beschneidet einen Baum mit einem krummen Messer;
April: „ „ hält eine Blume, woran er riecht;
Mai: „ „ reitet;
Juni: „ „ schneidet Korn mit der Sichel;
Juli: „ „ drischt Korn;
August: „ „ pflückt Obst;
September: „ „ stampft Trauben;
October: „ „ gießt Wein in's Faß:
November: „ „ pflügt;
December: „ „ weidet einen Eber aus.

Ganz verwandt mit diesen Skulpturen und trotz der Zeitdifferenz auch mit jenem Frescobilde in S. Frediano zu Lucca ist endlich die nennenswerthe Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoja, vom genannten Meister Guido aus Como. Da diese Kanzel bisher im Verhältniß zu ihrem historischen Werth, nicht genügende Aufmerksamkeit fand, so möge hier als Ersatz der leider fehlenden Abbildung eine Beschreibung folgen, die Verfasser an Ort und Stelle aufnahm.

Die Kanzel ist länglich viereckiger Form und ruht auf drei Säulen, die von zwei Löwen und einem Gobbo getragen werden. (Wer weiß, ob nicht auch diese Gnomen als Träger eine germanische Erfindung sind?) Während die eine Seite der Kanzel an die Mauer lehnt, sind die drei andern mit Reliefs in viereckigen Feldern in doppelter Reihe übereinander geschmückt. Dieselben zeigen von der rechten Schmalseite an:

1. Maria mit dem Kinde auf dem Schooße, zwei Könige zu Pferd, ein dritter vor ihr auf den Knien. Die Pferde stehen in Reih und Glied.
2. Verkündigung. Ein Engel in Toga und mit mächtigen Flügeln, mit erhobener Hand, worauf eine Taube. — Maria mit der Hand auf der Brust. Hinter ihr eine sitzende Figur.
3. a. Links: Waschung des Kindes durch zwei Mägde.
   b. Im Hintergrund: Das Kind in der Wiege, Ochs und Esel darüber, Maria auf einem Lager.
   c. Rechts: Joseph sitzt neben ihr.
4. Beschneidung oder Taufe. Maria hält das Kind über ein Becken, ihr gegenüber ein Priester; hinter jedem eine Dienerin.
5. Christus mit den zwölf Jüngern. Steif.
6. Christus mit den Obigen. Thomas berührt seine Wunde.
7. Christus segnet einen Knieenden. Fünf andre Figuren dabei.
8. Christus mit Anderen im Wandern begriffen (?).

An jeder Ecke der Kanzel befinden sich drei Heiligenfiguren, in derselben Weise wie an den Kanzeln der pisanischen Schule.

Was nun an diesen Reliefs als spezifisch lombardisch erscheint, sind durchaus nicht die Motive der Komposition, noch auch die Kostüme, vielmehr erblicken wir das Lombardische in der Form und Auffassung sowie in der Technik.

Doch ist es Zeit, endlich zu sagen, was eigentlich unter lombardischer Skulptur dem Charakter nach verstanden werden soll. Derselbe spricht sich zunächst in verschiedenen negativen Eigenschaften aus:

1) In dem gänzlichen Mangel einer bestimmten Form in den Theilen des Körpers und in den Köpfen, so daß die Beine meist gleich dick oben und unten sind, die Gesichter aus Punkten für die Augen, Schnitten für den Mund und Zacken für die Nasen bestehen.

2) In einer ebenso völligen Abwesenheit jeder bestimmten Technik. Die Figuren sind auf's Gerathewohl, nicht hoch und nicht flach, nicht im byzantinischen Niellostil, noch in der plastischen Manier der Antike ausgearbeitet.

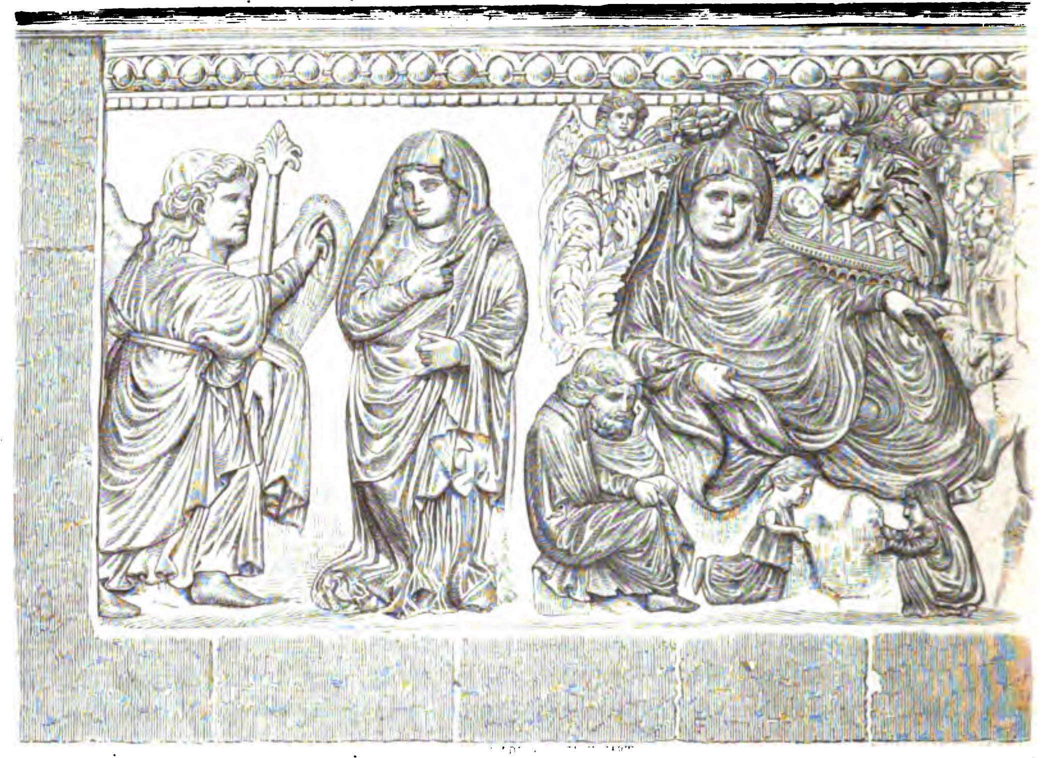
Diese Barbarei ist auf merkwürdige Weise durchdrungen mit einem, vielleicht auf byzantinischem Einfluß beruhenden, Sinn für einfache, symmetrische Anordnung, sowie mit Reminiscenzen antiker Gewandung, die allerdings hier zum höchstmöglichen Grad der Entartung herabgesunken ist, indem der Wurf derselben nur noch im rohesten Strichschema, oder im Zickzack auf den Stein eingehauen ist. Als eine eigenste Tugend tritt aber zu allen diesen Eigenschaften der lombardischen Skulptur eine große Lebendigkeit und Naivetät der Auffassung. Diese Figuren sind gleichsam schattenartige Skizzen, womit Künstler, die jeder Technik entbehrten, ihre drastischen und naiven Ideen festzuhalten suchten. Wenn wir uns nun erinnern, wie ein ähnliches Gefühl für Unmittelbarkeit sich in der longobardischen Skulptur mit der Darstellung von gleichzeitigen, nationalen Kostümen verband, so müssen wir voraussetzen, daß dasselbe auch in der lombardischen Skulptur stattfand und dürfen dann auch die Reliefs des Magister Robertus am Taufstein in S. Frediano vom Jahre 1151 (?) als eine vorwiegend lombardische Arbeit bezeichnen, da auch hier Zeitkostüme mit einer höchst naiven und lebendigen Auffassung verbunden sind.

Allerdings scheint auf diese letztern Reliefs in Formen und Technik zugleich die etruskisch-christliche Richtung der Skulptur, die wir im Folgenden behandeln werden, einen Einfluß ausgeübt zu haben; ebenso wie Guido von Como seine Kompositionsmotive der eben genannten Richtung entlehnt zu haben scheint.

Ehe wir aber auf letztere übergehen, wollen wir zuerst noch eine dritte Richtung besprechen, um, ähnlich wie sie von der etruskisch-christlichen Schule aus dem Felde geschlagen wurde, so auch unsrerseits dieselbe als ein Hinderniß zuerst aus dem Wege zu räumen, ehe wir an das Ziel der vorliegenden Arbeit, an Niccolo Pisano und seine Schule herantreten.

Schon oben wurde bemerkt, daß am Wiedererwachen der Baulust und damit der Künste in Italien auch Byzanz seinen Antheil nahm. Wie aber gleichfalls oben gesehen wurde, war dies nicht das erstemal, daß byzantinische Kunst sich in Italien festzusetzen suchte, vielmehr trat dies immer dann ein, wenn die einheimisch italische Initiative in der Kunst zu versiegen drohte. Das Widerstreben gegen diesen fremdartigen Byzantinismus war aber immer ein vortreffliches Mittel, die italienische Kunst wieder zu neuer Energie anzuspornen, und so auch jetzt.

Der Byzantinismus also beförderte gegen sein Zuthun das Wiederaufleben der italienischen Kunst. Da der Charakter byzantinischer Figuren ziemlich bekannt ist, sollen hier nur in möglichster Kürze einige Skulpturen Toskana's angeführt werden, welche der byzantinischen Schule angehören. Als solche sind zu bezeichnen: die Reliefs des Gruamons



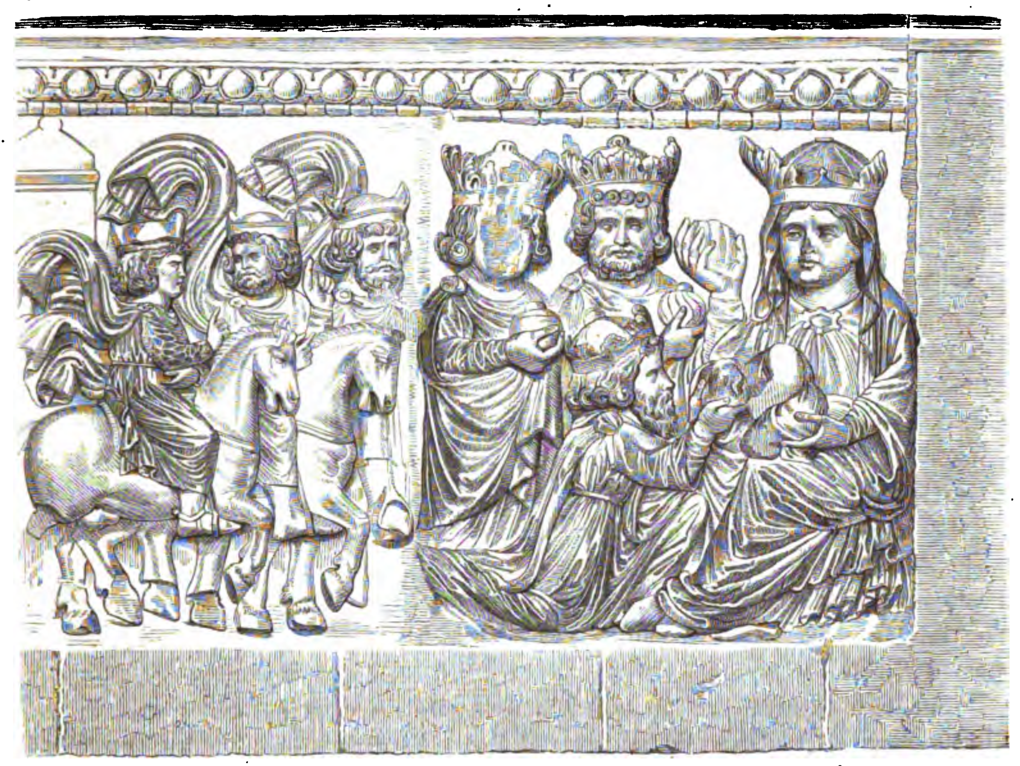
Relief aus der Kapelle S. Ansano

an den Portalen von S. Giovanni fuori civitas (c. 1180) und von S. Andrea (1180) in Pistoja, sowie das Relief des Robolfino am Portal von S. Bartolommeo in Pantano (1167) ebenda. Wiewohl diese Figuren vom Hintergrund, dessen eingravirte Ornamente einst mit Gold und Glas gefüllt sein mochten, abgehoben erscheinen, so sind sie doch für sich ganz flach gehalten. Gewandfalten und Haare sind in monotonen Linien parallel eingefurcht, die Gesichter theils von byzantinischem Schnitt, theils ganz roh. Die Bewegungen gleichen denen, welche man im Traume macht, ohne dabei von der Stelle zu kommen. Sie bestehen in einem hülflosen, eckigen Zappeln. Anatomie, Rundung der Glieder und Proportion fehlen in den langgestreckten Figuren völlig.

Die Malerei, welche sich um dieselbe Zeit im südlichen Italien zeigte, ist ebenfalls nicht frei von Byzantinimus, wenn sie auch viel einheimisches Schönheitsgefühl und Leben hinzuthut und hoch über diesen byzantinischen Reliefs Toskana's steht. Aber mit Niccolo Pisano hat sie, nach des Verfassers Ansicht, nicht das Geringste zu thun; eher mit Giotto.

Was die Skulptur Süditaliens aber betrifft, so ist sie in vielen Fällen byzantinischen Einflüssen ausgesetzt gewesen, während jener Kopf der Sigilgaita dagegen nicht nur ganz vereinzelt dasteht, sondern auch erst vom Jahr 1272 stammt, als Niccolo Pisano seine Thätigkeit schon längst begonnen hatte. Mittlerweile hat Schreiber dieses Aufsatzes Rom und Neapel besucht und sich überzeugt, daß auf ebenso natürlichem, traditionellem Wege, wie in Toskana, auch in Rom und Neapel antike Typen und Motive in Skulptur und Malerei des 11., 12. und selbst 13. Jahrhunderts sich erhalten haben. Hierüber ein andermal mehr.

Aus Toskana läßt sich nun aber ein Werk anführen, das nach Aller Urtheil, die es sahen, zur Richtung Niccolo's gehört und welches, ganz abgesehen davon, daß es in einer kleinen Kirche des 11. Jahrhunderts in Ponte allo spino bei Siena gefunden ward, wo noch ähnliche Skulpturen am Portal sich befinden sollen, an und für sich, seinem ganzen Charakter



im Dome zu Siena.

nach, vor Niccolò Pisano der Zeit nach fällt. Cavalcaselle selbst gab zu, daß es zu Niccolò's Schule gehöre und viel primitiver sei; Salàzaro stellte es ohne Bedenken vor Niccolo Pisano, Anfangs ohne weiter auf die enge Verwandtschaft im Stile jenes Reliefs mit Niccolo's Werken einzugehen. Später ist er jedoch unserer Meinung beigetreten, daß das Relief eine Vorstufe zu denselben bezeichne.

V.

Dies vorausgeschickt, will Verfasser die Beschreibung des Reliefs, die er schon in seiner Broschüre: „Uebersicht der Geschichte toskanischer Sculptur ꝛc." gab, wiederholen und daran seine Schlüsse knüpfen.

Diese Marmortafel, von welcher wir eine Abbildung in Holzschnitt beifügen, einst die Chorschranke der Pieve im obengenannten Ponte allo spino bei Siena, befindet sich gegenwärtig an der linken Seitenmauer der Kapelle S. Ansano im Dom von Siena eingemauert und mißt 0,77 Meter in der Höhe und 2,04 M. in die Länge. Am oberen Rande derselben zieht sich ein antikisirender Fries hin, der mit Reliefs in vier Abtheilungen geschmückt ist, worauf folgende Gegenstände dargestellt sind:

1) Verkündigung. Maria in antiker Stellung, ist mit einem Chiton bekleidet, der lang auf den Boden niederfällt und in reichen, antikisirenden Falten sich darauf umbauscht; über dem Chiton trägt sie, in völlig antiker Weise umgeschlagen, das Himation, das zugleich ihr Haupt wie bei einer griechischen Braut umhüllt. Man beachte auch die völlig antike Art, wie Maria das Gewand hält, und die etruskische Grazie, mit der sie die Finger stellt. Der verkündende Engel in reichster, antiker Gewandung eilt der Jungfrau in ungeschickter, phlegmatischer Bewegung entgegen, während er die eine Hand erhebt (vermuthlich eine antike Heroldsbewegung) und in der andern einen palmettengekrönten Heroldsstab trägt.

2) Christi Geburt. Maria mit ganz etruskischem Gesichtsausdruck liegt auch ganz in der Weise einer etruskischen Sargfigur auf einem Triclinium, die eine Hand auf dem Knie, die andre auf den Ellenbogen gestützt, wobei der Zeigefinger der letzteren ausgestreckt erscheint. Da sie hier als Hauptperson figurirt, so ist sie zweimal so groß wie der neben ihr sitzende, nachsinnende Joseph, und wohl viermal so groß wie die zwei Mägde gehalten, welche in verschiedenen Stellungen Wasser in ein Becken gießen. Im Hintergrund liegt das in Windeln eingeschnürte Kind in einer antik verzierten Wiege, die von einer Akanthus-laube beschattet wird, und worauf die trefflich modellirten Köpfchen von Ochs und Esel vergnüglich herabschauen, während Engel dieselbe umflattern. Ein andrer Engel spricht von den Lüften herab zu zwei Hirten in Tunika und Pileus, welche in antiker Weise die Hände verehrend emporheben. Zu ihren Füßen ist eine Heerde Schaafe angedeutet.

3) Die heiligen drei Könige auf ihrer Reise nach Bethlehem zu Pferd; ihre Mäntel flattern in kühnen Bogen im Winde. Ebenso antik wie dies ist die graziöse Manier, mit welcher sie ihr Gespräch durch Handbewegungen begleiten.

4) Die drei Könige bringen in verschiedenen Bewegungen dem Christkind Büchsen zum Geschenke dar, wonach es lebhaft greift. Hier wie auf dem vorigen Relief tragen die Könige und Maria Kronen mit Zinken von Akanthuslaub. Maria hält außerdem noch in der Linken einen Granatapfel, antikes Symbol der Fruchtbarkeit und Attribut Hera's, der Himmelskönigin.

Alle diese Figuren sind kurz und dick; die Köpfe sind groß, weisen aber in ihrer Bildung und ihrem heiter-süßem Ausdruck noch alle Spuren des antiken, vornehmlich etruskischen Schönheitstypus auf. Antik ist ferner das reichgelockte und bei beiden Geschlechtern tief in die Stirn hineinreichende Haupthaar, sowie die Vollbärte der Männer. Ja, an den Köpfen mehrerer dieser letzteren läßt sich eine deutliche Reminiscenz des Zeus-typus erkennen, ebenso wie Maria's Antlitz an das der Hera erinnert. Wir wiesen schon hin auf den antiken Charakter der Tracht und ihres reichen Faltenwurfs; völlig antik ist aber auch die bestimmte Weise, mit der die Anatomie angegeben ist. Diese letztere ist im Detail mit viel Liebe und selbst theilweisem Verständniß behandelt, während die Proportionen im Ganzen sowie die Energie der Bewegungen fehlen. Zumal die Pferde zeigen, während sie in der Ferne Schaukelpferden gleichen, beim näheren Betrachten eine sorgfältige Angabe der Muskeln, sowie die nach antiker Manier geschorenen Mähnen und die antike Wildheit des Ausdrucks. Wie Verfasser durch Vergleichung konstatirte, haben dieselben große Aehnlichkeit mit Pferden auf etruskischen Sarkophagen. — Am überraschendsten aber ist die vorgeschrittene Technik auf diesen Reliefs, welche eben auch antik-etruskisch ist. Mit der größten Feinheit und Sicherheit sind Augen- und Mundwinkel, Nasenlöcher und Locken, kurz alle vertieften Stellen und Schattenpartien ausgefeilt und ausgebohrt, während dagegen die erhabenen Stellen auf's plastischste gerundet und auf's reichste abgestuft sind. Der Vordergrund der Reliefs ist in Hoch-, der Hintergrund in Flachrelief gehalten. Selbst kleine Muskeln und Adern sind leise erhaben herausgearbeitet. Was diesen Reliefs endlich noch eigen ist, läßt sich als ein etruskisches Streben bezeichnen, den Raum auszufüllen, sowie als ein etruskisches Phlegma der Empfindung und endlich eine große Ursprünglichkeit in der Ausprägung der christlichen Kompositionsmotive, wie sie, auf antiken Formen fußend, ohne Zweifel gleich zu Anfang des Christenthums sich typisch ausbildeten.

Es ist aller Anschein dafür da, daß dieses Relief das Produkt einer Bildhauerschule sei, welche auf den Bergen des innern Toskana, fern vom Weltverkehr, das ganze Frühmittelalter hindurch diese ältesten Typen christlicher Kunst getreu bewahrte. Wie ja zur

Zeit des Römerreichs eine jede Provinz ihren eigenen Stil besaß, besonders aber solche Provinzen, welche, wie Etrurien, ehedem eine eigene Kunstblüthe erlebt hatten, so erhielten sich möglicherweise auch noch im Mittelalter die Typen der antiken Provinzialstile in den auf antiker Tradition fortbauenden christlichen Kunstschulen einzelner Provinzen fort. Und in Bezug auf Etrurien wird durch das ebengeschilderte Relief eine solche Möglichkeit zur Gewißheit.

Wer sagt uns nun aber, wird jetzt Jemand einwenden können, daß dieses Relief, seine Verwandtschaft mit Niccolo's Werken zugegeben, gerade das Werk eines seiner Vorgänger sein muß? Kann es nicht ebenso das Produkt eines seiner Schüler sein, der ungeschickter war als er? Hierauf ist zu erwidern: dafür, daß das Relief in Siena vor Niccolo Pisano entstand, dafür bürgt nicht sowohl das Alter der Kirche, aus der es stammt (wiewohl am Portal derselben sich weitere Skulpturen ganz ähnlichen Charakters befinden sollen) als vielmehr dessen Charakter selbst. Denn während einerseits in jenem Relief der antike Formalismus viel reichlicher, ursprünglicher und ungemischter enthalten ist, als in Niccolo's Werken, so sind andrerseits letztere demselben weit überlegen, was künstlerische Reflexion und Gewandtheit anbetrifft. Ist es wohl wahrscheinlich, daß ein Meister, der die antiken Formen bereits mit Wahl studirte, einen Schüler ausbildete, der sich auf eine so naive, unbewußte Weise mit denselben dermaßen schwängerte, daß auch jeder Gewandzipfel an seinen Werken eine antike Reminiscenz bildet? Kein Schüler Niccolo's, den wir kennen, von Giovanni nun gar ganz abgesehen, besaß mehr diese Naivetät in der Verwendung der Antike, die wir in jenem Relief beobachten, und konnte sie der Natur der Sache nach auch nicht mehr besitzen. Oder ist etwa der Faltenwurf im Relief von Siena nicht antiker im Geschmack als jener Niccolo's mit seiner brüchigen Stilisirung? Ist die ängstliche Beschränkung auf alt hergebrachte Motive in jenem Relief nicht alterthümlicher als Niccolo's verhältnißmäßige Willkür in der Komposition? Befindet sich etwa auf dem Relief von Siena auch nur eine Figur, die sich nicht in Gesicht, Gewandung, Stellung auf antike Ueberlieferungen, und Typen, auf antikes Gefühl zurückführen ließe, und könnte man andrerseits das Gleiche wohl auch von Niccolo behaupten? Stechen von den wahrhaft antiken Köpfen dieses Reliefs jene Niccolo's nicht durch ein gewisses, modernes Pathos ab, das sich darin zu äußern beginnt? Doch lassen wir ab davon, in weitere Details einzudringen; nur möchten wir den Leser jetzt noch bitten, eine vorurtheilslose Vergleichung zwischen dem oben gegebenen Relief von Siena und den Reliefs an der Kanzel Niccolo's im Baptisterium von Pisa vorzunehmen, und dabei etwa noch etruskische Reliefs zu Rathe zu ziehen. Alles, Gefühl, Formen, Motive, Technik und künstlerische Reife, weist mit Bestimmtheit darauf hin, daß das Relief in Siena vor Niccolo Pisano entstand.

Daß nun aber, trotz der Priorität jenes Reliefs in Siena vor Niccolo Pisano's Werken, eine Verwandtschaft zwischen beiden besteht, das liegt so offen ausgeprägt in ebendenselben zu Tage, daß weder Cavalcaselle noch Salazaro diese Thatsache einen Augenblick bestritten. Da wir aber auf Autoritäten nicht zu bauen lieben, so wollen wir auch hiefür vorbringen, was wir außer den schon von uns berührten Punkten noch darüber zu sagen wissen. Es ist dieß die Treue, mit welcher Niccolo und seine Schule die Motive der Komposition beibehalten, welche wir in den Reliefs von Siena dargestellt sahen, so besonders das Motiv, wie Maria gleich einer etruskischen Sargfigur auf dem Lager liegt. Ja, es giebt ein Relief aus Niccolo Pisano's Schule, wo beinahe Figur für Figur das Relief von Siena wiederholt ist, wenn auch in gedrängterer und schönerer Komposition. Und daß dieses Relief, wovon wir jetzt sprechen, im Alter weit von dem Siena's entfernt ist, und ebenso gewiß nach Niccolo entstand, wie das andere vor ihm, das geht aus dem Hintergrund

beider Reliefs hervor. Während wir auf dem Sieneser Relief einen Rundbau mit Zeltdach und Knopf erblicken, sehen wir im Grunde des andern Reliefs bereits gothische Bauformen.

Das Relief, von welchem wir jetzt zu sprechen unternommen, befindet sich über dem linken Seitenportal von S. Martino zu Lucca. Die linke Hälfte desselben stimmt in jeder Figur mit der entsprechenden Hälfte der Sieneser Reliefstafel überein, während auf der rechten Hälfte des Luccheser Reliefs wohl derselbe Stoff und so ziemlich dieselben Motive erscheinen, wie auf dem entsprechenden Theile des Sieneser Reliefs, doch etwas anders angeordnet. Die thronende Maria fehlt auf dem Luccheser Relief, statt dessen bringen die Könige ihr die Gaben auf's Kindbett. Auch die Pferde fehlen nicht, doch sind die Könige zum Theil heruntergestiegen. Eine Folge dieser Veränderungen war auch die Direktionsänderung der davon betroffenen Figuren, so daß dieselben nun auf dem Luccheser Relief von beiden Seiten her dem Mittelpunkt zugewandt sind, statt, wie auf dem Sieneser Relief, in einer Reihenfolge zu stehen. (Vergl. die lithographische Tafel.)

Zwar kommen auch auf Reliefs andrer Länder und andrer Jahrhunderte alle die beschriebenen Stoffe vor, doch nicht in dem frappant etruskischem Gewande, wie in den eben vorgeführten Reliefs. Die Aehnlichkeit einiger Motive auf Guido's Kanzel in S. Bartolommeo mit den Motiven der etruskisch-christlichen Schule erklärt sich, wie schon bemerkt wurde, einfach aus einem Einfluß derselben auf ihn, da er erst 1250, also schon zur Zeit von Niccolo's Thätigkeit, die Kanzel schuf.

Nachdem wir in Bezug auf Niccolo Pisano selbst nun nachgewiesen zu haben glauben, daß er aus einer etruskisch-christlichen Schule der Skulptur hervorging, welche schon vor ihm in Toskana blühte, so bleibt zu untersuchen übrig, wie weit er sich ihr anschloß, und welches seine individuellen Zuthaten waren, auf die wir bereits hindeuteten.

Worin Niccolo dieser Richtung treu blieb, das ist in der Technik und im Ganzen auch in der Formenbehandlung der einzelnen Figuren. Bei ihm wie bei jenen Sieneser Reliefs sind dieselben rund und plastisch behandelt, die Schatten daran ausgebohrt, die Haare meist lockig, die ganzen Figuren untersetzt und antiken Typen nachgebildet. Sodann übernahm Niccolo von seinen toskanischen Vorgängern die bestimmte Art von Motiven, auf die wir schon zu sprechen kamen, ohne sich deshalb einer individuellen und freieren Entwickelung derselben ganz zu enthalten. Die Momente aber, wodurch Niccolo Pisano sich von der Schule, aus der er hervorging, hauptsächlich unterscheidet, scheinen mir einerseits mit dessen lebhafter Opposition gegen den Byzantinismus und einer daraus entspringenden Uebertreibung der Eigenthümlichkeiten toskanischer Skulptur in Beziehung zu stehen, anderseits aber einen Einfluß lombardischer Skulptur auf seinen Stil anzudeuten. Auf einer Uebertreibung des etruskisch-christlichen oder toskanischen Stils scheint mir die ungeheure Aushöhlung seiner Reliefs, das mächtige Hervortreten seiner Figuren vom Hintergrund, sowie ferner die regellose Anfüllung und Ueberfüllung des gegebenen Raumes zu beruhen. Lombardischen Ursprungs scheint mir dagegen das bewegte Leben, die größere Freiheit in der Erfindung, das beginnende Streben nach Charakteristik in seinen Figuren, und im Zusammenhang damit die hie und da von ihm angewandte zeitgenössische Tracht, sowie die nicht antike, brüchige Stilisirung seines Faltenwurfs zu sein. Wiewohl also Niccolo einerseits einer derjenigen ist, welche der ein Jahrtausend hindurch in christlichem Gewand vererbten antiken Tradition die letzte und höchste Verklärung gaben und mit ihr den Byzantinismus für immer, wenigstens in Bezug auf die italienische Skulptur, aus dem Felde schlugen, so war andrerseits Niccolo doch zugleich derjenige, welcher den ersten Schritt gegen eine neue Epoche hin that. Giovanni's Verdienst bestand in Wahrheit nur

darin, angeregt vielleicht durch neue lombardische oder germanische Einflüsse, die auch Vasari nicht ganz aus der Luft gegriffen haben kann, den Keim einer neuen Kunst, der in Niccolo's Werken verborgen war, herauszuschälen und zur Entwickelung zu bringen.

Andre Schüler Niccolo Pisano's hatten dagegen das nicht minder reelle Verdienst, mehr die klassische Seite seines Stils weiter zu entfalten, ohne daß sie deshalb seinen realistischen Anflug ganz verwischen konnten, so wenig wie Giovanni Pisano den klassischen. Die bedeutendsten Künstler dieser Richtung sind, wie ich schon in meiner Broschüre: „Uebersicht &c." angab, Tino di Camaino und Guglielmo d'Agnello gewesen. Und nachdem wir nun in längerer Auseinandersetzung versucht haben, zu zeigen, von wo in Wirklichkeit Niccolo's Stil herstamme, so wird es jetzt auch am Platze sein, zum Schlusse noch einige Worte über den letzten Vollender des etruskisch-christlichen Stils beizufügen, als welcher eben jener Guglielmo erscheint. Und zwar ist dieß um so eher zulässig, als auch des Letzteren Stil nicht wenig zur Beleuchtung der ganzen Frage, die uns beschäftigte, beiträgt.

Um von der Richtigkeit dieser Versicherung den Leser zu überzeugen, wollen wir gleich ein paar Thesen in Bezug auf unsern Guglielmo vorausschicken, nämlich folgende:

I. Das oben beschriebene Relief am Dom von Lucca, das so viel Aehnlichkeit mit dem Relief von Siena zeigt, gehört demselben Künstler an, wie das darüber befindliche.

II. Das darüber befindliche ist aber wieder aus einer und derselben Hand hervorgegangen, wie die Kanzel in S. Giovanni fuori civitas in Pistoja.

III. Diese aber ist urkundlich ein Werk des genannten Guglielmo, folglich sind es auch jene beiden eben erwähnten.

Daß aber erstlich jene beiden Reliefs des Doms von Lucca vom selben Meister sind, das beweist zunächst die gleiche Schönheit der Komposition, die nämliche maßvolle und einsichtige Weise der Reliefausfüllung, die in beiden sichtbar ist. Ferner beweisen es die edeln, einfachen und ausdrucksvollen Bewegungen, der gleichmäßige Hochreliefstil, die etwas eckige Stilisirung der Gewandung, die beiden Reliefs in durchaus gleichem Verhältniß gemein sind.

Nachdem ich nun dargethan zu haben glaube, daß beide Reliefs von einem und demselben Autor sind, bleibt mir noch übrig zu beweisen, daß sie von Guglielmo, dem Erfinder der Kanzel in S. Giovanni fuoricivitas in Pistoja sind. Zu diesem Behufe muß ich mich auf die Zuverlässigkeit meiner Beobachtungen berufen, und es möge daher die Schilderung der Kanzel, wie ich sie bei der drittmaligen Besichtigung an Ort und Stelle aufnahm, hier folgen:

Links. 1) Verkündigung und Heimsuchung.

a. Der heranschreitende Engel erhebt die Hand. Maria legt die Hand auf die Brust.

b. Maria und Anna geben sich die Hände. Hinter ihnen eine Dienerin.

2) Die Magier bringen Maria ihre Gaben dar. Letztere sitzt mit viel Anmuth auf ihrem Triclinium, auf ihrem Schooße das Kind, vor ihr Schaafe. Darüber im Hintergrund Ochs und Esel. Links in der Ecke zwei Mägde, die das Kind waschen. Sehr schön. Darüber die drei Könige noch einmal, wie sie kommen, geleitet vom Engel. — Rechts unten Joseph, darüber im Hintergrund drei Hirten und ein Engel, der zu ihnen spricht. — Man beachte die bis auf die Zahl symmetrische Vertheilung der Figuren auf diesem Relief.

Am Eckpfeiler der Kanzel drängen sich drei Apostel zusammen, das gewöhnliche Motiv, das wir schon erwähnten. Ueber ihnen das Lesepult, dessen untere Seite mit Gottvater in einer Mandorla, sowie zwei schönen Engeln, die sie halten, bedeckt ist.

Vorderseite der Kanzel.

1) Christus wäscht seinen Jüngern die Füße, einige davon trocknen sie sich ab. Hierin einige sehr natürlich und anmuthig in ihrer Bewegung. Darunter

2) Christus am Kreuz. Rechts Krieger, die ihn verspotten, links Frauen und Jünger, die ihm beweinen. Im Ganzen sechzehn Figuren. Die Mitte der Vorderseite nimmt ein Pfeiler mit einem schönen, graziösen Engel auf vortretender Konsole ein, der ein Buch hält. Ueber ihm ein Adler, der ein zweites Lesepult trägt. Hierauf folgt rechts:

3) Tod Christi. Maria küßt ihn auf den Mund, Johannes auf die Hand; drei schlaftrunkne Krieger im Vordergrund deuten auf seine Auferstehung. Zu Füßen und zu Häupten Christi kniet je ein Engel; außerdem hält je ein Greis sein Haupt und seine Füße, wie um ihn in den Sarg zu versenken. Den Hintergrund füllen noch vier weibliche Figuren aus, welche sich die Haare ausraufen und Maria zu trösten suchen. Links und rechts von ihnen je ein Engel.

4) Christus, dargestellt, wie er an Petrus die Himmelsschlüssel übergiebt. Wir versäumten in Folge eines Versehens, hiervon eine detaillirte Schilderung aufzunehmen. — Es folgt wiederum ein Eckpilaster mit drei Apostelfiguren. Die Rückseite des Pultes ist hier mit geometrischen Figuren geschmückt.

Rechte Schmalseite der Kanzel:

1) Christi Himmelfahrt. Christus steht in einer Mandorla, die von acht horizontal-schwebenden weiblichen Engeln getragen wird. In jeder Ecke darüber befindet sich je ein Posaune blasender Engel.

2. Im Relief darunter sehen wir 11 Jünger und 3 Frauen, die dem zum Himmel fahrenden Christus entzückt nachblicken. Schöne Motive!

3) Versammlung der eilf Apostel unter dem Zeichen des Adlers.

4) Tod der Maria. Viele trauernde Freunde umgeben sie und reichen ihr die Sterbesakramente. Hinter ihrem Bett in der Mitte steht ein Mann mit einem Kinde auf dem Arm, umgeben von zwei Engeln, welche Maria stützen.

Was dem Verfasser bei der Musterung dieser Reliefs vor allem in die Augen sprang, das ist die wunderbare Symmetrie und Harmonie, sei es in der räumlichen, sei es in der numerischen oder endlich in der geistigen Anordnung und Vertheilung der Figuren, verbunden mit einer meisterhaften Ausfüllung des Raumes, die durchaus nicht in Ueberfüllung ausartet. Alles dies Eigenschaften, die wir schon oben bei den beiden Reliefs am Dom von Lucca beobachten konnten. Aber auch die Relieftechnik, das maßvolle juste-milieu zwischen Hoch- und Flachrelief, die Stilisirung der Gewandung, die in ihrer Einfachheit gleich sehr von Niccolo wie von Giovanni abweicht, ferner die glückliche Vereinigung von antiker Tradition und eigner Erfindungskraft und Grazie des Künstlers, — Alles das ist den drei Kunstwerken so durchaus gemein, daß wohl schwerlich die nämliche Hand darin zu verkennen ist.

Der Meister Guglielmo nun, der die eben beschriebene Kanzel im Jahre 1270 herstellte (Siehe: Tigri, Guida di Pistoja. Cino, 1854, p. 223) ist ohne Zweifel identisch mit dem 1238 zu Pisa geborenen Dominikaner Fra Guglielmo d'Agnello, welcher 1265 bis 1267 gemeinsam mit Niccolo am Grabmal des heiligen Domenicus in Bologna arbeitete, in Pisa zum Schmuck der Façade beitrug und im Dom daselbst eine Kanzel und Reliefs unvollendet zurückließ. 1293 war Guglielmo unter Lorenzo Maitani als Bildhauer für die Façade des Doms zu Orvieto thätig. Er starb ungefähr im Jahre 1314 zu Pisa.

Wiewohl alle letztgenannten Werke der Beobachtung des Verfassers seinerzeit entgingen, so glaubt er doch, gehe schon aus den geschilderten und vorgeführten drei Reliefs genügend hervor, daß Guglielmo nicht nur einer der bedeutendsten Schüler Niccolo's war, sondern in mehreren Hinsichten ihn sogar übertraf. Denn indem er mehrere Klippen vermeidet, woran Niccolo Schaden nimmt, steht er ihm doch an Lebendigkeit, Reichthum und Phantasie sehr nahe; allerdings besitzt er eine weit geringere plastische Ausbildung des Nackten und Kraft des Gesichtsausdrucks.

Guglielmo vermeidet allen unnützen Figurenballast und schloß sich treuer den alten Motiven an als Niccolo, nahm aber auch das Gute des Byzantinismus, die Symmetrie der Komposition in seine Kunst auf. Ebenso hielt er sich frei von dem Schwulst des Niccolo in der Gewandung, sowie von unverdauten antiken Formen, die oft bei Letzterem zu finden sind.

Man könnte nun bedauern, daß eine so maßvolle, harmonische und frische Kunst, wie sie von Guglielmo angebahnt ward, gar bald von Giovanni's Principien bei Seite gedrängt worden sei, statt als Basis zu einer regelmäßigen Weiterentwicklung der Kunst zu dienen. Es tritt eben oft in der Geschichte ein, daß eine Richtung schon ganz nahe ihrem höchsten Endziele zu sein scheint; um es aber völlig zu erreichen, geht ihr noch im letzten Moment ein Kraftelement ab. Statt daß sich nun aber dies fehlende Kraftelement gerade im nöthigen Umfang und Gewicht ohne Weiteres irgendwoher erwerben ließe, bringt vielmehr das Streben nach einer solchen Aneignung eine neue Richtung zur Herrschaft, die anfangs von dem fast schon erreichten Ziel wieder weit ableitet.

So schweiften denn auch wir mit Guglielmo d'Agnello zum Schluß noch von dem Künstler ab, auf dessen Erklärung der ganze Aufsatz nur hinausging, gerade weil auch diese Abschweifung nothwendig war, das ganze Material zu der gewünschten Erklärung zusammen zutragen. Oder ist es vielleicht, abgesehen von dem schon Gesagten, nicht auch von Wichtigkeit für unsern Zweck, daß an der Kanzel von S. Giov. Fuori civitas, wie an den Reliefs von Lucca, einerseits eine enge Anlehnung an die Motive der etruskisch-christlichen Skulptur zu Tage tritt, wie sie das Relief von Siena zeigt, andererseits aber zugleich darin, nicht nur in den Bewegungen und Linien, sondern auch in ganzen Gruppen und in den kleinsten Motivdetails, schon Giotto, Orcagna, Donatello und selbst Andrea del Sarto angedeutet erscheinen? Ist dieses Zusammensein von ältesten und spätesten Motiven in demselben Kunstwerk, dieses Janusartige Doppelwesen desselben nicht ein deutliches Zeichen, daß dasselbe nur ein Glied in der Kette organischer Entwicklung sei, daß alle Motive sammt und sonders darin das Produkt einer alten, einheimischen, toskanischen Tradition und Schule seien?

Man wird uns einwenden, alte Motive in diesen Reliefs sind genannt worden, welches sind aber diejenigen, welche in die Zukunft hinaus, auf die späteren toskanischen Meister weisen. Nun, von Kompositionen rechne ich dahin unter anderen die Bestattung Christi und den Tod der Maria. Von einzelnen Figuren z. B. die kauernde, verhüllte Gestalt, welche bei der Bestattung Christi trauert und andre. Was die Linien betrifft, so erinnern die Apostel, welche dem zum Himmel fahrenden Christus nachschauen, auffallend an die großartige Linieneinfalt eines Donatello, Andrea del Sarto und Andrer. — So lange die Gegner der hier dargelegten Ansichten nicht beweisen können, daß die Motive in der vorpisanischen Kunst Süditaliens mit den Motiven Niccolo's noch größere Verwandtschaft haben, als die Motive in der vorpisanischen Kunst Toskana's selbst, so lange werden wir es für unwahrscheinlich halten, daß eine so reiche, tiefwurzelnde und weitverzweigte Kunst mit typischen Motiven, wie die Toskana's, ihren Ursprung aus der künstlichen Importation eines

einzelnen Individuums genommen habe, und werden demgemäß die Ansicht einer süditalischen Herkunft von Niccolo's Stil nicht theilen*).

*) Wie ich höre, hat sich Herr Crowe darüber beschwert, daß ich im vorliegenden Aufsatz nicht seinen Namen neben dem des Herrn Cavalcaselle genannt habe, da er doch Mitverfasser des Buches über italienische Malerei sei, und auch die Ansicht in Betreff Niccolò Pisano's mit Herrn Cavalcaselle theile. Daß ich nun nicht im Entferntesten daran dachte, Herrn Crowe zu nahe zu treten oder seine Verdienste irgendwie verkennen zu wollen, das geht am besten schon daraus hervor, daß ich ihn anderswo nicht versäumt habe, neben Herrn Cavalcaselle zu citiren. (So in meiner „Ueberſicht zur Geschichte toscanischer Skulptur ꝛc." Anmerkung 4; ferner in dem ersten meiner Kunstreisebriefe in den „Grenzboten"). Außerdem aber würde ich von mir selbst ein solches Verfahren gar nicht begreifen, da ich weder Herrn Crowe persönlich kenne, noch auch eine Ahnung davon habe, was in dem genannten Buche von dem einen oder dem andern der beiden Verfasser ursprünglich herrühren mag. Wenn ich nichtsdestoweniger bloß Herrn Cavalcaselle in der Frage über Niccolò Pisano nannte, so ist dieß ein Versehen, das mir einzig aus dem Grunde begegnen konnte, weil ich die Ansichten dieses letzteren Herrn darüber durch persönlichen Umgang genau kannte, mich also, arglos und unwillkürlich, zunächst nur hierauf bezog. Damit wollte ich in keiner Weise die Solidarität des Herrn Crowe mit Herrn Cavalcaselle in Bezug auf das citirte Werk und dessen Inhalt in Frage stellen. Wenn ich nun dennoch, ohne Absicht, des Herrn Crowe Empfindlichkeit berührt haben sollte, so thut mir das aufrichtig leid. Dr. Hans Semper.



Die Londoner Weltausstellung von 1871.

II.

Die englische Malerei in der Weltausstellung und in der Ausstellung der Royal Academy.

Beim diesjährigen Bankett der Royal Academy hat der Präsident, Sir Francis Grant, ein großes Wort gelassen ausgesprochen. Angesichts der diesmal ausgestellten Gemälde bemerkte er nämlich, er habe noch nie eine Ausstellung in den Räumen der „Royal Academy" gesehen, aus der man nicht einige Bilder hätte aussuchen können, welche, neben die Werke der alten Meister gehängt, von ihrer Wirkung nichts einbüßen würden. — Uns scheint es nun zwar unzweifelhaft, daß, wenn wir gerecht sein wollen gegen unsre Zeitgenossen und gegen die Meister vergangener Zeiten, wir die Werke beider niemals in der vom Präsidenten gewollten Weise mit einander vergleichen dürfen; ebenso sicher scheint uns aber andrerseits, daß wenn wir uns (per impossibile) dieselbe künstlerische Aufgabe von beiden gleich gut gelöst denken, das zeitgenössische Produkt mächtiger auf uns wirken müßte, als das eines Italieners aus dem XVI. Jahrhundert. Denken wir uns z. B. eine Venus vom Engländer Millais, die der tizianischen an geistreicher Auffassung und an technischer Vollkommenheit gleichkäme, so wäre es der Venezianer und nicht der Engländer, der sich über das Nebeneinanderhängen der Bilder beklagen dürfte.

Soll demnach der Phrase des Präsidenten irgend eine Bedeutung beigelegt werden, so können wir sie höchstens auf das rein Technische in Zeichnung und Kolorit beziehen und in diesem Falle der versammelten akademischen Künstlerwelt, die sich so süßen Illusionen hingab, nur dazu Glück wünschen, daß sie ihre Ausstellungsräume aus dem Gebäude der National-Galerie wegverlegt hat, als wo ein Schritt in die nebenanliegenden italienischen Säle jeden Vorurtheilsfreien von der Hohlheit jenes selbstzufriedenen Frohlockens hätte überzeugen müssen.

Aber abgesehen hiervon ist die Bemerkung des Präsidenten geeignet, durch den Vergleich der alten und modernen Kunstweise, auf den wir unwillkürlich geführt werden, auf die großen Schwächen der modernen, und speziell der englischen Malerei aufmerksam zu machen.

Wir finden in der Kunst der Renaissance gewisse vollkommene körperliche und geistige Typen als das Resultat eines jahrhundertelangen Strebens, als Ergebniß der höchsten künstlerischen Abstraktion.

Die Poesie der mythenbildenden Völker hatte ihre Götter nach des Menschen Ebenbilde geschaffen als höchste Vertreter des Reinmenschlichen, und das künstlerische Bedürfniß verkörperte diese Gottheiten.

Diese Gestalten waren für den schöpferischen Volksgeist, der sie hervorbrachte, (allerdings auch nur für diesen) rein menschlich; in ihnen traten die Erscheinungen der Außenwelt am nächsten heran an jene Schranke im Intellekt, wo Raum und Zeit als Controleure stehen, und der künstlerische Inhalt that seine Wirkung an jenem Punkte, wo Moral und Kunst einer gemeinsamen transcendentalen Wurzel entspringen.

Diese Kunstgattung steht so hoch erhaben über jeder andern, wie die Philosophie über jeder andern Wissenschaft, und daß sie im sonst so thätigen und so strebsamen neunzehnten Jahrhundert gar wenig Pflege erfahren hat, mag sich zum Theil aus denselben Ursachen erklären, welche die Philosophie in den Hintergrund gedrängt haben. Ein anderer Grund aber ist, daß uns zu einer neuen Entfaltung der idealen Malerei die poetischen Vorarbeiten fehlen. Denn die ideale Malerei ist ihrem Wesen nach sekundär, sie schöpft nicht aus dem Leben selbst, sondern aus der das Leben

gleichsam auf seine einfachste Form reducirenden Poesie, und die erhabenste Dichtung des Menschen, der religiöse Mythus, hat der idealen Kunst ihre größten Gestalten geliefert.

Den Meistern der italienischen Renaissance gelang es, die Gestalten des christlichen Mythus in einer Weise zu fixiren, die ihren Zeitgenossen unübertrefflich erschien, und uns immer noch unübertrefflich scheint, wenn sie uns auch schon fremd geworden ist. Diese Götterbilder haben spätere Künstler nicht zu stürzen gewagt, um neue an ihre Stelle zu setzen. Sie haben entweder den alten Meistern nachbeten müssen, gleichsam in einer fremden und todten Sprache, oder sie haben die Gestalten des Mythus mißbraucht zu einer andern als der idealen Auffassung.

Die beiden angeführten Vorbedingungen der idealen Malerei: tiefere Abstraktionsfähigkeit und ein lebendiger religiöser Mythus fehlen nun im heutigen England mehr vielleicht als irgendwo. Die sogenannten Philosophen, deren tiefsinnige Spekulationen an das erste Lallen der Säuglinge sich knüpfen, verneinen mit Comte die Möglichkeit der Philosophie, und nirgends findet sich soviel kirchliche Formenobservanz mit so wenig religiösem Denken vereinigt. Die Religion ist in die Zwangsjacke der Litanei gesteckt worden, und lebt nur noch in der viva vox der Rabelais'schen „Papegaux."

Wenn nun hierin die moderne und speziell die englische Malerei den Vergleich des Präsidenten schlecht verträgt, so führt uns auch diese Betrachtung auf einen andern Gesichtspunkt, von welchem aus England dem Kontinent gegenüber im Nachtheil steht. Das Streben nach wenigen bestimmten Zielen hatte die Maler der italienischen Renaissance zu Schulen vereinigt, in denen nicht nur die Technik der Kunst, sondern auch die künstlerische Marschroute Sache der Ueberlieferung geworden war. Unter den veränderten Kunstverhältnissen des modernen Europa hat entweder der Zufall oder auch das Bewußtsein eines gemeinsamen künstlerischen Wollens ähnliche Schulen gebildet. — Vor einem Jahr studirten wir im Pariser Salon die modernen französischen Kunstschulen. Wir fanden dort eine künstlerische Anschauungsweise, die, wenn sie auch mit der der alten Kunst an Tiefe sich nicht messen konnte, doch wenigstens an Weite gewonnen hatte. Wir fanden dort fast alle Stufen der künstlerischen Abstraktion vertreten, von der, wenigstens nach der Richtung des Körperlichen, die Idealisirung sehr weit treibenden, rein menschlichen Malerei bis zu dem kaum um einen intellektuellen Schritt von der Wirklichkeit entfernten Genre. — Eines jeden Aussichtspunktes im modernen Leben haben sich französische Künstler bemächtigt, und nicht blos einzeln, sondern zu Dutzenden haben sie neuentdeckte Bahnen durchwandert. Fast konnte der Forscher, rein deduktiv verfahrend, hinterm Ofen sein System schreiben, um dann, in die Bildergalerieen eintretend, von jeder künstlerischen Triebkraft, die er aus gesellschaftlich dynamischen Gesetzen abgeleitet hatte, die Resultate vor sich zu sehen.

Mit der englischen Malerei ist es anders beschaffen. Zwar machen sich auch hier die neuen künstlerischen Bedürfnisse der modernen Welt geltend; aber während in Frankreich die Künstlerschulen sichern Trittes ihren verschiedenen Zielen zuschreiten, scheinen hier die Meister im konventionellen Dunkel tastend nur zufällig auf Stoffe zu kommen, die ihrem Talente zusagen und in denen sie ihrem latenten schöpferischen Drange Luft machen können.

Es ist eine natürliche Folge dieser Unklarheit in der Reflexion der Künstler, daß in einem vollständigen Schema der Kunstgattungen manche Lücken bleiben würden, und wir können daher die Kritik der englischen Malerei nicht so systematisch betreiben, wie die der französischen, und müssen uns damit begnügen, zu zeigen, wie durch den Wust der einheimischen und fremden Traditionen hindurch und trotz den hemmenden Anforderungen des englischen Kunstmarktes gesunde Kunstkeime sich hier und da Bahn brechen.

Wir werden zum Zwecke dieser Betrachtungen die beiden jetzt in London geöffneten Ausstellungen englischer Malerei zusammenfassen. In der akademischen Ausstellung in „Burlington House" finden wir über 900 Oel- und Aquarellgemälde, die hier zum erstenmal öffentlich ausgestellt werden, eine Sammlung, zu der die Akademiker und Associates, von ihrem Rechte, 8 Bilder pro Mann ausstellen zu dürfen, Gebrauch machend, ein bedeutendes Kontingent geliefert haben. In der englischen Galerie des Ausstellungspalastes in South Kensington finden wir neben solchen neuen Gemälden englischer Künstler, die die gestrenge akademische Jury nicht aufnahm, auch eine

Menge älterer Werke der jetzigen englischen Kunstperiode, welche uns gestatten, die in der Akademie sich kreuzenden und etwas verworrenen Fäden nach rückwärts zu verfolgen.

Wir haben schon gezeigt, wie schwer und wie selten heute noch religiöse Stoffe den Vorwurf geben zu rein menschlich idealen Darstellungen. Besser, aber nicht viel besser steht es mit den Stoffen des klassischen Alterthums.

Es gab eine Zeit, da die alte Welt gleichsam die Bühne bildete für ideale, von zeitlichen und räumlichen Zufällen losgelöste Vorgänge, und da das Kostüm der alten Griechen das konventionelle Kleid der idealen Menschen war. Eine solche Verwerthung des klassischen Alterthums machen uns nun Geschichte und Archäologie von Tag zu Tag schwieriger. Wir sehen das Alterthum fast nur noch durch die Brille des Forschers, und der Künstler ist gezwungen, entweder der modernen Neugierde und Wißbegierde Rechnung zu tragen, den idealen Kern seines Gemäldes vollständig zu verdecken und die Kunst den Zwecken des Anschauungsunterrichts dienstbar zu machen, oder durch Vernachlässigung der archäologischen Requisiten den Angriffen der landläufigen Kritik sich auszusetzen. J. E. Poynter, A. R. A., ein Künstler von hoher Begabung, der einzige Engländer, der unsrer Ansicht nach mit den auf dem Kontinent gefeierten Meistern der archäologischen Malerei, wie z. B. mit Gerôme oder Alma Tadema sich irgendwie messen könnte, scheint zwischen beiden genannten Wegen zu schwanken. In dem einen Bilde, welches er dieses Jahr in die akademische Ausstellung geschickt hat, zeigt dieser Künstler, was er auf dem Gebiet der archäologisch-didaktischen Malerei zu leisten vermag. „Das Füttern der heiligen Ibis in den Tempelhallen von Karnak" ist aber nicht nur als fleißige Studie bewundernswerth; das Bild versetzt uns auch in jene Stimmung, in der wir uns bei einer etwa in Alt-Aegypten spielenden großen heroischen Oper befinden müßten. Die Priesterin im langen, konventionell gefalteten Gewande steht im dichten, bunten Säulenwald auf dem glatten Mosaikboden und schüttet aus einer Schüssel, die sie in ihrer Rechten erhoben hält, die kleinen (den englischen Whitebait ähnlichen) Fischchen auf den Boden. Um sie herum drängen sich die unheimlichen Vögel mit den langen schwarzen Schnäbeln, picken die Fische vom Steinboden auf und lassen sich's wohl schmecken. Die spärliche Beleuchtung und die feierliche Färbung geben dem Bilde eine gewisse Weihe. Es ist nichts von der rationalistisch frivolen Kritik darin, mit der auch der orthodoxeste englische Tourist die Ceremonien einer fremden Religion sich ansieht.

Ein großes Bild, das jetzt in South Kensington ausgestellt ist, mag als noch der Studienperiode dieses Künstlers angehörend betrachtet werden. Es heißt „Israel in Aegypten" und stellt das Herbeischaffen eines kolossalen Löwen für eine der ägyptischen Riesenbauten dar. Mitten im Bilde schleppt ein zahlreiches Gespann von Israeliten an dem mit Rädern versehenen Gestell, auf dem der Koloß liegt. Auf dem Vordertheile des Wagens schützt ein Sklave mit einem Schirm das Haupt des ägyptischen Rossélenkers vor den senkrechten Strahlen der Sonne. Dieser aber erhebt sich gerade von seinem bequemen Sitze, um mit einer ellenlangen Peitsche auszuholen und die vordersten Israeliten ein wenig an ihre Pflicht und Schuldigkeit zu erinnern. Hinter dem Wagen wird ein vornehmer Herr, wahrscheinlich ein ägyptischer Oberbaurath, in einer Sänfte einhergetragen. Rechts schließt die riesige Pylonenfaçade eines Tempels das Bild ab. Im Hintergrunde prangt eine Palastkolonnade im reichsten Farbenschmuck, und darüber erheben sich die Spitzen der fernen Pyramiden. In den Gruppen, die den Vordergrund beleben, ist viel interessantes Detail, aber das Alles verschwindet so sehr, mit den nahen Riesenbauten verglichen, daß wir am Schicksal des einzelnen Menschen kaum mehr Antheil nehmen, als an dem der Ameisen, die wir mit der Loupe betrachten müssen. Der Bau ist der eigentliche Gegenstand des Bildes und wir interessiren uns so lebhaft für den Fortgang desselben, daß wir die Arbeit um keinen Preis unterbrechen möchten. Die Israeliten scheinen uns nur ihre historische Pflicht zu thun.

In einem zweiten Bilde der akademischen Ausstellung leistet dieser Meister viel Höheres.

„The suppliant to Venus" ist ein junger, in hoffnungsloser Liebe entbrannter Mann, der Aphrodite anfleht, ihm zu helfen. Lange hat er vorm Altar knieend gebetet, nun hat er sich erhoben, und an eine Säule des Tempels gelehnt, die kräftigen Arme krampfhaft verschränkt, den innern Seelenschmerz durch Anspannung der Muskeln bekämpfend, blickt er mit flehendem Ausdruck

in das Innere des Tempels hinein, dorthin wo man die Statue der Göttin vermuthet. Zwischen den Säulen sehen wir als Hintergrund das bewegte Meer und den Abendhimmel, in dem die untergegangene Sonne ein gelbes Licht zurückgelassen hat. Am Horizont lagern braungelbe Wolken ruhig aber drohend wie große Truppenkörper vor der Schlacht. Dieser Abendhimmel hat die Farbenmotive für das ganze Bild gegeben und auch die durch ihn bedingte landschaftliche Stimmung herrscht im Bilde. Es ist die Ruhe vor dem Sturm. — Angesichts der früheren Werke dieses Künstlers und angesichts namentlich des gleichzeitig in der Akademie ausgestellten Bildes mag es zweifelhaft erscheinen, ob seine Phantasie nur zufällig auf einer sentimentalen Reise durch die alten Kulturländer auf ein reinmenschliches Thema gekommen ist, oder ob er mit vollem Bewußtsein den reinmenschlichen Gegenstand in ein klassisches Gewand gehüllt hat, nur um ihm überhaupt ein Kleid zu geben. Im letzteren Falle berechtigt uns dies Bild zu den allerhöchsten Erwartungen.

In ganz andrer Weise faßt ein zweiter hervorragender Künstler das klassische Alterthum auf. G. D. Leslie, A. R. A., hat keine allzugroßen archäologischen Skrupel. Seine früheren Werke, von denen wir mehrere in den Privatgalerieen in Lancashire bewundert haben, scheinen uns moderne echt englische Sujets, von klassischem Geiste angehauchte englische Poesie in hellenischen Rhythmen. In seiner diesjährigen „Nausicaa“ ist das klassische Kostüm noch hinzugekommen, aber der Künstler geräth auch

„dieses Jahr
„Wieder in die blauen Augen,
„Wieder in das blonde Haar“.

Von den geschäftigen Dienerinnen umringt sitzt Nausikaa am Ufer, das die leisen Meereswellen bespülen. Träumerisch blickt sie in's Weite. Das Phäakenland liegt irgendwo an der englischen Küste, im Hintergrund fährt der frische Seewind durch den englischen Frühlingswald und Nausikaa ist ein reizendes englisches Kind.

Dem Fremden muß dies Alles besonders auffallen, ihm aber muß auch die Benennung dieses Bildes besonders glücklich erscheinen, denn wie manches blonde Mädchen, das ihm auf Englands gastlicher Küste entgegen tritt, möchte er nicht begrüßend anrufen: Nausikaa!

Frederick Leighton, R. A., hat dieses Jahr drei Bilder in der Akademie ausgestellt, lauter klassische Stoffe im klassischen Kostüm, aber von sehr verschiedenem Werthe und verschiedenartigem Inhalte. Das größte, am meisten angestaunte von diesen Bildern hängt im Salon d'honneur. Es heißt: „Hercules wrestling with Death for the body of Alcestis.“ —

Mitten in einer offnen Säulenhalle liegt Alkestis, eine schlanke reizende Gestalt, wie im Schlafe auf dem Ruhebett ausgestreckt. Rechts ringt Herakles mit dem grausigen Thanatos, einem Gegner, der, so schrecklich er auch dem gewöhnlichen Sterblichen vorkommen mag, denn doch dem Halbgott noch lange nicht gewachsen ist. Herakles ist ein Athlet in seinen besten Jahren, der Tod dagegen zwar kein Gerippe (das ließe sich in der realistischen Auffassung des Künstlers wohl nicht mit Muskelkraft vereinigen), aber eine wahrscheinlich galvanisch bewegte Leiche, die der Verwesung rasch entgegengeht. — Der Ausgang des Kampfes kann dem unbefangenen Beobachter keinen Augenblick zweifelhaft erscheinen, und man begreift die Geberden der Gruppe von Männern und Weibern nicht, die auf der äußersten Linken wie eine Schafheerde oder wie die Choristen in der großen Oper auf einen Haufen gedrängt dastehen und die so weit geflohen sind, als es ihnen innerhalb des Rahmens überhaupt möglich war.

In der Wahl des Moments scheint der Künstler einen großen Fehler begangen zu haben. Er hat den Augenblick der Spannung und des Grauens gewählt, der der Entscheidung des Kampfes um den höchsten Preis vorangeht, und hat vergessen, daß der Ausdruck des Entsetzens auf den Gesichtern der Betheiligten ebensowenig ein ähnliches Gefühl bei uns hervorruft, wie das Greinen der Schauspieler in modernen Rührstücken den Zuschauer zu Thränen bewegt.

Das Beste im Bilde ist die bleiche todte Alkestis, eine Gestalt, die allein mit dem blauen Meer, von dem ihre Silhouette sich abhebt, auch ohne Euripides Beistand, ein ergreifendes Bild von höchster rhythmischer Schönheit gewesen wäre. — In der Beschränkung hätte sich der Meister größer gezeigt.

Das thut er aber auch in einem zweiten skizzenhaften Bilde: „Cleoboulos instructing

his daughter Cleobouline." Das Mädchen sitzt auf einer Bank in einer schmucklosen Stube und blickt auf das Pergamentblatt nieder, das sie auf dem Schooße hält. — Sie ist in ein Gewand von leichtem halbdurchsichtigen Stoff gehüllt, in dessen nachlässigem Wurf sich die Naivetät des Kindes zeigt. In der Stellung des Mädchens hat der Künstler aufs Glücklichste alles Konventionelle vermieden. Der Silhouette fehlt ganz und gar die übliche klassische Geschlossenheit. Unendlich ausdrucksvoll ist die Lage der unerfahrenen Glieder. Die Bank, auf der das Mädchen sitzt, ist ihr etwas zu hoch, so daß sie nur mit den Zehen des einen Fußes den Boden berührt, während das andre Beinchen von der Bank herabbaumelt. Es ist ein Kind, dessen kindliche Naivetät bis in die Fingerspitzen geht. — Auf einem Schemel links von ihr sitzt der Papa Kleobulos, der ihr mit erhobenem Zeigefinger irgend einen wichtigen Punkt deutlich zu machen sucht. Er seinerseits erinnert lebhaft an die wohlbekannten Künstlermodelle. Glücklicherweise kehrt er uns fast den Rücken.

In dem dritten, weniger bedeutenden Bilde der akademischen Ausstellung sieht man mehrere Mädchen, die am Meeresufer Steine oder Muscheln zusammenlesen. Sie scheinen hauptsächlich ihrer Gewänder wegen da zu sein, welche malerisch im Winde flattern. Soll dieß nicht als bloße Studie betrachtet werden, so hat der Maler noch etwas zu lernen von der Weisheit des Mirza Schaffy:

Schön mögen des Gewandes Falten sein,
Doch schöner muß, was sie enthalten, sein.

Daß aber dieser Künstler in hohem Grade das Idealisationsvermögen besitzt, das beweist ein älteres Bild, „The Mermaid", in der Weltausstellung in South Kensington. Das feuchte Meerweib, welches bei Goethe als westöstlicher Blaustrumpf mit dem Fischerknaben argumentirt, hat Leighton mit unendlichem Liebreiz ausgestattet. Ihre runden weißen Arme hat sie um den Nacken des Knaben geschlungen und sich so an ihm emporgezogen. Ihr voller Busen ruht auf seinem Leib und nun streckt sie ihm ihr blondes mit Perlenschnüren umwundenes Köpfchen wie zum Kuß entgegen. Schon um die Taille wird das Meerweib unheimlich schmieg- und biegsam und an den Hüften beginnt der Schlangenkörper, der, in mehreren Windungen die Kniee des Knaben umschlingend, in die grüne Flut hinabtaucht. Der Fischer, dessen Muskeln erschlaffen und dessen Haupt dem ihrigen entgegensinkt, blickt sie mit einem schwärmerischen Halblächeln an wie im Traume.

Auf dem Gebiet des nordischen Mythus, der deutschen Sage und des deutschen Märchens findet der bildende Künstler vielfach einen jungfräulichen Boden, welcher weit bessere Ausbeute verspricht als der klassische, der Ernte auf Ernte getragen hat.

Aber die alten heimathlichen Sagen, „die der Deutsche fast vergessen" und die ihm die Brüder Grimm „wunderlieblich vorerzählt", fassen auch als solche leichter Wurzel in unserm Hirn als die Dichtungen eines fremden Parnaß. Es wäre zu wünschen, daß unsere Künstler wie auch die englischen für diese Wahrheit empfänglicher wären.

Die Bürger'sche Lenore, der der Dichter selbst die schönste Ewigkeit prophezeite, ist wirklich fast zum Volkslied geworden. Ein englischer Akademiker, A. Elmore, hat sie dieses Jahr zum Gegenstand eines ergreifenden Bildes gemacht.

Aufrecht aber leichenblaß sitzt der todte Friedrich auf seinem Streitroß. Lenoren hat er vor sich in den Sattel gehoben. Im sausenden Galopp jagen sie am Meeresstrand dahin.

Graut Liebchen auch, der Mond scheint hell,
Hurrah! die Todten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Todten?
O weh! Laß ruhn die Todten.

Um das fliegende Roß drängt sich eine Schaar von Gespenstern, die vielleicht nicht ganz am Platze sind und die etwas an die Diablerie bei einer Versuchung des heiligen Antonius erinnern. Aber die einzelnen Gestalten sind so geistreich erfunden und so meisterhaft gemalt, daß wir sie dem Künstler gern verzeihen. Vorn dicht an den Weichen des Pferdes wälzen sich schöne leichenblasse Weiber im Wirbelwind. Sie scheinen plötzlich aus den Wellen emporzutauchen und nach Lenoren

zu greifen. Im Hintergrunde wird von verhüllten schweigenden Gestalten ein Sarg neben dem Rosse eilig einhergetragen und hinter den Reitern wandelt in der Luft ein langer gespenstischer Zug bekutteter Mönche mit leuchtenden Augen. Sie gehen im Schritt, aber sie bleiben den Liebenden stets zur Seite, so rasch das Roß auch galoppirt. Der erste beugt sich zu Lenoren nieder und hält den Zeigefinger warnend erhoben.

Das Mädchen allein lebt mitten in diesem Heer von Gespenstern. Ihr Kopf ist wild zurückgeworfen und sie starrt die Geister voll Entsetzen an. Im zugekniffenen gotteslästerischen Mund und im starren Auge liegt der Trotz, die Leidenschaft und die Verzweiflung der Bürgerschen Lenore. Das Ganze ist so wahr und so unmöglich, so traumgetreu möchten wir sagen, daß wir fast glauben, es selber jüngst geträumt zu haben.

Führt uns dies Gedicht auch in eine längst vergangene Zeit zurück, so ist der Gedankeninhalt desselben doch noch nicht veraltet. Anders verhält es sich mit der Minne- und Ritterpoesie des Mittelalters, die J. E. Millais, R. A., in seinem Bilde „The Knight Errant“, in der Internationalen Ausstellung, uns gleichsam in einer Nußschale serviren zu wollen scheint. — Ein geharnischter Ritter hat im düstern Wald ein nacktes Weib an einen Baum gefesselt gefunden. Er macht sich sofort daran sie zu befreien, indem er, auf der andern Seite des Baumes stehend, mit seinem blanken Schwerte die Stricke, die ihr um den Leib gelegt sind, durchschneidet und zwar mit solcher Geschicklichkeit, daß sie von dem ganzen Prozeß nichts merkt. Wahrscheinlich wird er nach vollbrachtem Werk sich leise davon schleichen, wie er gekommen.

Wir gestehen, uns liegt der Geist des mittelalterlichen Ritterthums so fern, daß uns der feinfühlende Held etwas grottesk erscheint. Zur komischen Wirkung trägt noch bei die realistische Behandlung der Landschaft. Der Baumstamm, an den die Schöne gebunden ist, erinnert an ein Studienblatt von Calame, und der Wald ist so zahm gehalten, daß er sich vortrefflich eignen würde zu einem „Picnic“.

Dieses Bild gehört noch der Sturm- und Drangperiode des Malers an, der einmal (kaum glaubt man's, wenn man seine neuesten Werke betrachtet) Rädelsführer der Prä-Raffaeliten war. Ueber diese sogenannte Schule suchten wir lange vergebens uns ein Urtheil zu bilden. Vergebens suchten wir Aufklärung bei ihrem Apostel, dem unfehlbaren Ruskin, der selbst in seiner den Prä-Raffaeliten gewidmeten Brochüre nur immer auf sein „Ceterum censeo“ zurückkommt: „Es giebt nur einen Turner und Ruskin ist sein Prophet“. — Das einzige gemeinschaftliche Element in diesem Künstlerkreise ist, wenn wir auf Ruskin's Apologie irgend etwas geben dürfen, in einem Protest gegen die akademische Stylerstarrung zu suchen, gegen die allerplatteste eklektische Receptmacherei, welche aus dem Licht und Schatten und Farbenverhältnissen der Raffaelischen Gemälde mathematische Formeln ableitete, wie Vignola aus den Prachtbauten der Römer.

Ist dieß der Fall, so war die Reaktion, die in der Prä-Raffaelitenschule sich einstellte, etwas stark. Glücklicherweise ist der Standpunkt beider hier kämpfender Parteien auf dem Kontinent ein überwundener. Wir glauben allerdings noch Spuren einer anderen Triebkraft in der Stoffwahl der Prä-Raffaeliten zu erblicken, einer Triebkraft, die auch einen großen Theil der Erzeugnisse der modernen englischen Poesie zu Tage gefördert hat. Es ist auch hier ein romantischer Protest gegen die Leerheit der modernen gesellschaftlichen und religiösen Formen. Es ist der kastalische Quell, von dem schon Byron und Shelley und Swinburne getrunken haben, und der auch Tennyson hin und wieder Wasser auf seine Mühle lieferte. Aber diese Kräfte lassen sich nur zusammen mit der parallel laufenden Literatur untersuchen. Dazu ist hier nicht der Ort, auch haben die Prä-Raffaeliten schon aufgehört auf den Ausstellungen eine Rolle zu spielen, und sie fallen daher nicht in das Gesichtsfeld, das wir augenblicklich vor uns haben. Die hartnäckigsten unter ihnen, die nicht wie Millais irgend einen Dialekt der allgemein üblichen Formensprache angenommen haben, diejenigen, die im Protest gegen die Intoleranz selber intolerant geworden, halten sich entweder freiwillig fern von den öffentlichen Ausstellungen oder sie werden davon fern gehalten. Einige von ihnen, wie z. B. Holman Hunt und Rossetti, haben sich einen so bedeutenden Namen gemacht, daß sie sich das Vergnügen der vornehmen Zurückgezogenheit gönnen dürfen. Sie gewinnen dadurch innerhalb des gewählten Kreises, für den sie arbeiten, nur noch an Ruf. Von einigen

wissen wir, daß sie ihre Bilder nur unter der Bedingung verkaufen, daß der Eigenthümer sie nie in eine öffentliche Ausstellung schicke. — Dem Eingeweihten scheint daher begreiflich, was dem Fremden auffallen muß, daß z. B. in der Weltausstellung eine flüchtige Kohlenzeichnung von Holman Hunt zum Bilde „Christus im Tempel" unter Glas und Rahmen eine vorzügliche Stelle einnimmt, hochgeehrt und wohlverwahrt, als wär's eine Zeichnung von Raffael oder Michelangelo.

Die Prä-Raffaeliten haben viel Lob und viel Tadel, schließlich aber doch greifbaren klingenden Lohn eingeerntet. Ihren Erfolg verdanken sie hauptsächlich ihren äußerlichen in's Auge springenden Eigenthümlichkeiten, mit einem Wort ihrer Manier, denn in ihrem Kampfe gegen die eine Manier waren sie der andern verfallen. Diesen Erfolg und seine Ursachen haben sich nun Andre gemerkt — eine Manieristen-Clique, auf die wir später zurückkommen werden.

Millais aber hat die äußerste Linke längst verlassen. Er sitzt selber im akademischen Fauteuil, und seine Technik unterscheidet sich von der der übrigen Akademiker nur durch ihre größere Meisterschaft und Wissenschaft. Er ignorirt jetzt weder die florentinische, noch die römische, noch die französische Schule. Er ist vernünftiger und geschickter Eklektiker geworden. In seiner Stoffwahl ist er unberechenbar. Dieses Jahr stellt er fünf Bilder aus, ein Historienbild, ein Genrebild, ein Portrait, ein ideales Bild und eine Landschaft.

Auf allen diesen Gebieten, mit Ausnahme der Landschaft, hatte er sich schon mit mehr oder weniger Glück versucht. Was zu erwarten war, traf ein. Die Landschaft, als das neueste, ward am meisten angestaunt und wurde zum Hauptbild der Ausstellung. Es war wie die Surprise eines französischen Kochs. Wir können dieses übrigens vorzügliche Bild hier gleich besprechen, denn die Kritik desselben wird zur Charakteristik des Künstlers beitragen. — Man blickt hinaus in einen kaltgrauen englischen Oktobertag. Eine flache Gegend mit einem bald breitern, bald schmälern Landsee. Vorne rauscht das graue Schilf am Rande des Wassers. Im Mittelgrund zieht sich eine Landzunge weit in den See hinein, mit dunkelgrünem Laubholz dicht bewachsen. Die Wipfel der Bäume neigen sich im Winde und flüstern mit einander. Den Horizont säumen neblig blaue Berge. Nicht herbstlich gebräunt wie in südlichern heiterern Zonen ist die Landschaft, nichts mahnt an den frohen Monat des Weinherbsts. Fröstelnd eilt der Wandrer vorüber. Millais hat den großen französischen Landschaftern Rousseau, Daubigny und Corot ihr Geheimniß abgelauscht. Aber er hat auch die großen englischen Landschaftsmaler aus dem Anfang des Jahrhunderts, deren Weisen man verlassen hatte, er hat Constable und Crome studirt und verstanden, er hat die Franzosen nicht geistlos kopirt, sondern seinem Bilde den unverkennbaren Stempel seines feuchten Vaterlandes aufgedrückt. Er hat der Empfindung und nicht der Form die höchste Bedeutung gegeben, seine Landschaft ist Lyrik und nicht Epos.

Als denkender Künstler erscheint Millais in allen seinen Bildern. In der Stoffwahl zeichnet er sich stets vortheilhaft aus vor der Menge der englischen Faiseurs. „Die Nachtwandlerin" ist jedenfalls ein Gegenstand, der die höchsten künstlerischen Fähigkeiten herausfordert. Es tritt hier die Poesie des Traumes mit der Realität in den stärksten Kontrast, aber uns will scheinen, daß die Lösung der Aufgabe dem Künstler doch nicht vollständig gelungen. Vielleicht ist der Gegenstand für die Dichtung geeigneter, als für die bildende Kunst. Die Hauptschwierigkeit besteht natürlich darin, den Trauminhalt, der mit der Wirklichkeit kontrastirt, erscheinen zu lassen. Dieß versucht Millais gar nicht und seine Nachtwandlerin wird daher zur pathologischen Erscheinung. Sie wandelt im leichten Nachtkleid, den messingnen Leuchter mit der erloschenen Kerze in der Hand, dicht am Rande des Abgrunds an der englischen Felsenküste. Tief unten sieht man kleine Schifferbarken im ruhigen Meer vor Anker liegen. In der Ferne glimmt das Licht in der Kammer, die das Mädchen verlassen hat. Alles Uebrige ist in blaue Nacht gehüllt.

In dem großen Bilde von Moses während der Schlacht mit Amalek ist etwas von demselben Geiste. Der biblischen Erzählung zufolge ging Moses bekanntlich auf einen Berg, von dem aus man das Schlachtfeld übersah, und betete mit erhobenen Händen. Dabei machte er die Beobachtung, daß, so lange er die Hände gen Himmel erhoben hielt, das Heer der Israeliten siegreich vordrang, sobald er aber die Arme sinken ließ, der Feind die Oberhand gewann. Hierauf bauend, ließ er sich

von Aaron und von Hur, die ihm zur Rechten und zur Linken standen, die Arme unterstützen und betete immerfort, und siehe, Israel gewann einen großen Sieg. Indem nun der Künstler diese Scene malt, versetzt er sich unwillkürlich auf den Standpunkt des skeptischen Beobachters, der am guten Moses psychologische Studien macht. Moses ist hier lediglich der Repräsentant der Kraft des Glaubens. Der gar äußerliche Vorgang des Händeaufrichtens wird hier so in den Vordergrund gedrängt, daß er uns ein Lächeln abnöthigt und der Moses in Folge dessen gar sehr an Würde verliert, namentlich wenn man ihn in Gedanken mit der Herrschergestalt des Michelangelo vergleicht. Moses selbst ist ganz in sein Gebet vertieft, die beiden Athleten aber, die ihm zur Seite stehen, blicken in die Ebene hinaus, wo die Schlacht tobt. Um den Berggipfel herum schlingen sich schon die röthlich-braunen Abendnebel. Die Schlacht geht zu Ende. — Dieß ist eher eine historische Charakterstudie als ein religiöses Bild. Die für die Wirkung eines Historienbildes nöthige Vertrautheit mit dem Stoffe, durfte man beim bibelfesten englischen Publikum voraussetzen.

Wenn wir das Millais'sche Bild religiös geschichtlichen Inhalts eher in das Gebiet des historischen Genre stellen möchten als in das der idealen Malerei, so scheinen uns andrerseits die Werke der meisten englischen Historienmaler dem Genre anzugehören und zwar einem sehr niederen Genre. Diese Produkte sind das naturgemäße Resultat der Reaktion gegen die alte pedantische, auf hohem Kothurn einherschreitende oder säbelrasselnde Historie, von der wir noch in den diesjährigen Ausstellungen einige Exempel haben. Den Meistern in diesem Fach mußten gewöhnlich die an Schauergeschichten reichen Annalen des Tower ihre Stoffe liefern. E. M. Ward, R. A., dessen durch den Stich ziemlich bekanntes Bild von Ludwig XVI. im Temple in der Weltausstellung zu sehen ist, hat dieses Jahr eine Anna Boleyn ausgestellt, die auf dem Wege zum Schaffot, auf der großen Ehrentreppe des Tower, ohnmächtig zusammenbricht. Die Lords und Hofchargen und die Schergen des Gerichts stehen rathlos umher. Die Frage ist, wie man sie weiter bringen soll. Vermuthlich hat der Künstler so etwas schildern wollen wie die Todesangst der Lady Jane Grey im herzzerreißenden, aber psychologisch meisterhaften Bild von Delaroche, er hat es aber nur zum Ausdruck der Betrunkenheit gebracht. Die Zeichnung läßt zu wünschen übrig. Seitdem Herr Ward seinen Ludwig XVI. malte, ist er nachlässiger, aber nicht genialer geworden. — Ganz anders als diese Anna Boleyn geht die Maria Stuart, von J. L. Pott, dem Tode entgegen. Im Katalog stehen einige Zeilen aus der Froude'schen Geschichte. „Allons donc", sagte sie, indem sie hinaustrat und schritt, von den Grafen begleitet, auf den Arm eines Officiers der Garde sich stützend, die große Haupttreppe hinab in den Saal." Die Ruhe des „Allons donc" und der Entschluß, ihre Rolle muthig auszuspielen bis zuletzt, liegt im Gesicht der Königin.

Die Schottenkönigin ist eine der populärsten Gestalten der englischen Geschichte. Ihre Leiden bilden den Vorwurf für eine unendliche Reihe von malerischen Gemeinplätzen. Es ist daher ein Beweis von bedeutender Originalität im eben genannten Künstler, daß er verstanden hat, ohne gesuchte Excentricitäten von den gewöhnlichen Platitüden sich fern zu halten. Es gibt kein besseres Beispiel von der Begriffsverwirrung der heutigen Historienmaler, als wenn ein geborner Humorist wie der Akademiker J. C. Horsley, die Eifersucht der Gräfin von Shrewsbury auf Maria Stuart darstellend, Historie zu malen glaubt. Wenn Schiller in der berühmten Gartenscene in höchst naturalistischer Weise die beiden Weiber aneinander gerathen läßt, so ist die dort dargestellte weibliche Eifersucht nur Mittel zur Entwicklung des Dramas und nicht Selbstzweck. Bei Horsley dagegen ist die Darstellung dieses häßlichen Zuges im weiblichen Charakter die Hauptsache, und wir dürfen aus seinen trefflichen Genrebildchen schließen, daß er seinen Zweck weit besser erreicht hätte, ohne den sogenannten historischen Hintergrund.

Selbst F. R. Pickersgill, R. A., hat sich nicht ungestraft an diesen Gegenstand wagen dürfen. Die Kommissäre der Elisabeth, die Marien der Betheiligung am Morde ihres Gatten anklagen, nehmen die Sache gar nicht ernst. Sie scheinen eher im Begriff zu sein, ihr ein Vielliebchen abzugewinnen. In diesem Bilde hat uns Pickersgill sehr enttäuscht, denn in der Ausstellung hat seine wunderliebliche Mariana aus „Maß für Maß", die träumerisch den Kopf auf die Hand gestützt in der verfallenen Halle am Garten sitzend, den Klängen der Laute des Knaben lauscht, einen

großen Eindruck auf uns gemacht. Sie hat uns den etwas skizzenhaft gezeichneten Shakespeareschen Charakter besser verstehen lehren.

In den genannten Bildern der Maria Stuart wurde die Geschichte gleichsam unter den Händen der Künstler zum Roman, ohne die Vermittlung eines Dichters.

Auch Val. Prinsep ist bei seiner „Sterbenden Kleopatra" selbständig vorgegangen, ohne sich der Vorarbeit des großen englischen Dramatikers zu bedienen. Wir entdecken wenigstens in dem Bilde nichts von Shakespeare's feiner Charakterzeichnung. Er ist aber auch nicht dem Beispiel eines Gerôme gefolgt, aus dessen allerdings ziemlich äußerlicher Auffassung doch wenigstens der Geist der Renaissance, und die Freude an dem rein Formellen einer verflossenen Kunstepoche hervorleuchtet. Welches Land könnte in diesem Sinne Reizenderes und Verführenderes bieten als das Aegypten der Kleopatra? Der feine Formensinn der Hellenen, mit der Effekthascherei der Orientalen vereint, übt auf den französischen Künstler der heutigen, jener so verwandten Kunstperiode eine Anziehungskraft aus, die dem Gerome'schen Bilde eine gewisse Berechtigung verleiht und ihn in der liebenswürdigen, wenn auch nicht erhabnen Rolle eines Restaurators erscheinen läßt. Val. Prinsep versetzt seine Kleopatra in ein ärmliches ägyptisches Gemach, dessen Architektur an die von Karnak und Luxor erinnert, wie etwa ein gothisches Gartenhaus von Anfang dieses Jahrhunderts an den Straßburger Münster. Kleopatra liegt sterbend und vollkommen ausdruckslos in einen Sessel hingegossen. Die eine Sklavin liegt todt zu ihren Füßen. Die andere, die hinter ihr steht, ist im Umsinken. Kleopatra und ihre Dienerinnen sterben übrigens, wie es scheint, nicht am Gift der Nattern, sondern an der Gelbsucht.

In ähnlichem Geiste ist Esther's Gastmahl, ein großes Bild in der Weltausstellung, von F. Armitage R. A., gedacht. Es ist dies die in der Erinnerung der Israeliten fest haftende Geschichte vom Untergang des bösen Haman. Die Königin hat den Minister an ihre Tafel gelockt und dort merkt der Arglose, daß er in eine Falle gegangen ist. In der Abwesenheit des Königs ist er zu Esther's Füßen niedergesunken und hat flehend ihre Kniee umklammert. Diese Lage der Dinge erweckt die Eifersucht des eben zurückgekehrten Königs. Mit grimmiger Geberde tritt er an den Tisch und läßt den Unglücklichen von den Hausknechten aus Nubierland hinwegschleppen, welche bei dieser Gelegenheit viel Muskelkraft entwickeln und ihren athletischen Körperbau zur Schau stellen. Auf der Wand im Hintergrund befinden sich die assyrischen Skulpturen aus dem Britischen Museum.

Dieses Jahr hat F. Armitage in seinem Bilde „Peace" einen neuen Anlauf genommen. Der Geist des Bildes ist verwandt mit dem der neuesten prophetischen Literaturprodukte, der „Schlacht bei Dorking" und der „Zweiten Armada". Wenn im verflossenen Jahre die Weltgeschichte in eine solche Geschwindigkeit gerieth, daß ihr die Phantasie kaum folgen konnte, so kam doch allmählich auch diese in Schuß und vermochte nicht anzuhalten, als der Strom der europäischen Politik in seinem neugegrabenen Bette plötzlich wieder auf sein altes Niveau fiel. So rasch ist der prophetische Pegasus mit den kühnen Geistern durchgegangen, die ihn vor ihren Wagen gespannt hatten, daß sie sich bald in einer Entfernung von der Jetztzeit befanden, von der aus sie die eben vollzogenen welterschütternden Ereignisse mit einer wahrhaft bewundernswerthen philosophischen Ruhe betrachten konnten. Zu diesen Glücklichen gehört nun auch Armitage, der eine friedliche ländliche Scene vom Jahr 1891 malt und mit Virgil ausruft:

> Scilicet et tempus veniet cum finibus illis
> Agricola incurvo terram molitus aratro
> Exesa inveniet scabra rubigine pila.

Der Dichter begnügt sich mit einer leichten Andeutung, aber der hellsehende Maler verweilt bei dem Bilde und hält es uns zum Troste vor, in dem Geiste etwa, in welchem Heine die empfindsame Dame beim Sonnenuntergang tröstet:

> Mein Fräulein sein sie munter,
> Das ist ein altes Stück,
> Dort vorne geht sie unter
> Und kommt von hinten zurück.



Der typische, französische Bauer von 1891, dessen Zustand sich übrigens in den 20 Jahren nicht merklich verbessert zu haben scheint, pflügt, von Weib und Kind begleitet, seinen Acker, und die Pflugschar deckt verschiedene verrostete Kriegswerkzeuge auf. Die Spitzkugeln und das Beschläge der Pickelhaube deuten unverkennbar auf den Krieg von Anno 70. Das Kind hat diese Zündnadelkugeln als Kegel im Kreise aufgestellt, die Pickel fungirt als König. Das Bild ist in fahlen, erdigen Tönen noch schlichter gemalt als das Gastmahl der Esther.

Wir gratuliren aber dem Künstler zur Entdeckung dieser neuen Fundgrube für malerische Sujets. Derjenige, der mit etwas mehr Phantasie, als er zu besitzen scheint, ausgerüstet in seine Fußtapfen tritt, wird eine Fülle von Stoffen finden, die mit dem Reiz der Neuheit, für den die große Menge höchst empfänglich ist, den Vorzug verbinden, sich für eine tendenziöse Behandlung trefflich zu eignen. Wir könnten dann die Schlacht bei Dorking etwas eingehender studiren oder (wir schöpfen aus den uns zu Gebote stehenden literarischen Vorarbeiten) die Landung des englischen Heeres bei Glückstadt, oder das siegreiche Vordringen der Engländer durch die Defilés der untern Elbe, von denen neulich in einer hiesigen Zeitschrift die Rede war. Wir empfehlen diesen Weg namentlich den Historienmalern, denen die oft gedroschene künstlerische Ernte der Geschichte nicht mehr viel zu enthalten scheint und die sich bis jetzt mit einer wenig lohnenden Nachlese haben begnügen müssen.

Dem Herrn M. Stone z. B., der die Kinderstube Heinrich's VIII. gemalt hat und den dicken König, der seinem Sohn und Erben, dem kleinen Eduard, ein neues Spielzeug bringt. Der Katalog macht darauf aufmerksam, daß der König die Prinzessin Elisabeth vernachlässigt, und dies läßt darauf schließen, daß es hauptsächlich auf die Charaktereigenschaften der guten Königin „Beß" abgesehen ist. — Auch Mrs. E. M. Ward könnte in der Zukunft fruchtbarere Stoffe finden als sie in der Vergangenheit gefunden hat. Sie malt den „alten Fritz" in einem Alter von vier Jahren, wie ihm von einem schwedischen Offizier das Horoskop gestellt wird. Dieses und das, was er ihm prophezeite, haben wir übrigens aus dem Katalog erfahren, denn im Bilde sieht man nur, wie ein Offizier in blauer Uniform einem Kinde die Hand gibt.

Inhaltsreicher, aber auch gar zu anekdotenhaft ist ein historisches Genrebild von W. F. Yeames, A. R. A., welches darstellt, wie Dr. Harvey, der Entdecker des Blutumlaufs und Erzieher der Kinder Karl's I., während der Schlacht von Edgehill, durch eine Rasenböschung gedeckt, in einem dicken Quartanten blättert und die beiden Knaben vergißt, die den Abhang hinauf geklettert sind und mit Interesse in das Schlachtgetümmel in der Ferne hineinblicken. Die große Schwierigkeit, Vordergrund und Hintergrund auf eine Sehweite zu reduziren, ist nicht vollständig überwunden worden. — Zum Besten in der historischen Genremalerei gehört ein Bild von C. P. Slocombe, in der Weltausstellung, „The kings pictures". Zwei graubärtige Krieger der Cromwell'schen Armee betrachten mit Geringschätzung die Meisterwerke der königlichen Galerie, die nach der Schlacht von Naseby verkauft wurden. Das stolze Selbstbewußtsein der über solche Eitelkeiten erhabenen „Ironsides" ist vortrefflich ausgedrückt. Es sind die handfesten Biedermänner von der Sorte des „Obadiah Bind-their-kings-in-chains-and-their-nobles-in-links-of-iron", dem Macaulay sein Gedicht von der Schlacht bei Naseby in den Mund legt.

Alles Lob verdient auch A. H. Tourrier für seine zwei hübschen Genrebilder aus dem Mittelalter: „The Guide" und „Gold". Im ersten Bilde sieht man in abendlicher Beleuchtung ein mittelalterliches Heer in langer, weit nach hinten reichender Schlachtfront vorgehen. Die Fronte ist so stark perspektivisch verkürzt, daß nur die vordersten Gestalten deutlich hervortreten und doch erhalten wir eine Vorstellung von einem ungeheuren Kriegstroß. Die Disciplin läßt viel zu wünschen übrig. Hellebardiere, Armbrustschützen, geharnischte Reiter und Mönche laufen bunt durcheinander. Der als Führer dienende Bauer, der vor der Fronte einhergeht, wird eben von einem hinter ihm reitenden Kavalier mit der Lanzenspitze aufgestachelt. Es sind nicht blos die alten Rüstungen aus dem South Kensington Museum. In ihnen stecken kräftige Landsknechtsleiber. Die Landschaft, wie die ganze Komposition ist stimmungsvoll und erweckt in uns eine lange Reihe von Erinnerungen, statt daß wir, wie bei den meisten der vorhergegangnen Historienbildern, erst durch eine gewaltsame Anstrengung des Gedächtnisses uns für das Verständniß des Bildes vorbereiten müssen.

Das zweite Bild hat dieselbe treffliche Eigenschaft, die schon im epigrammatisch knappen Titel erscheint, „Gold". Wir blicken in das Laboratorium eines Alchemisten, der den hohen Herrschaften, die ihn in skeptischer Laune besucht haben, mit triumphirender Miene den Tiegel zeigt, auf dessen Boden das edle Metall sich abgesetzt hat. Der Künstler malt mit den leuchtenden aber niemals grellen Farben und mit der leichten Pinselführung der modernen Franzosen, denen er wahrscheinlich sein Handwerk abgelernt hat. — Ein Bild von Ph. Calderon, R. A., zeichnet sich durch ähnliche Vorzüge in der Stoffwahl aus. Es heißt: „On her way to the throne". Eine junge deutsche Fürstin des vorigen Jahrhunderts steht im Hofstaat vor der Thür, die in den Thronsaal führt. Zwei niedliche Kammerzofen rupfen ihr noch das feine Spitzenkleid und die Schleppe zurecht und der Hoffriseur legt mit hochwichtiger Miene die letzte Hand an die gepuderten Locken. Mehrere Hofdamen, die stolz und unzufrieden aussehen und mit einander auf dem allerschlechtesten Fuße zu stehen scheinen, rauschen die Treppe hinab. Zwei Lakaien stehen bereit, um die Portière zu lüften. Sämmtliche Figuren sind mit viel Humor erdacht, aber die Behandlung ist zu flüchtig und die Farbe zu roh. — In „Home and Victory", von F. W. Topham, ist der Gegenstand ebenso allgemein gehalten. Ein junger heimgekehrter Krieger wird im festlichen Gemache sitzend von schönen Damenhänden mit dem Siegerkranz gekrönt. Durch das offene Fenster sieht man die Spitzen des Mastenwaldes der im Hafen liegenden Flotte und die bunten flatternden Wimpel. Dieß erläutert trefflich die Situation. Die Färbung ist leider süßlich und etwas flau.

Dem als Historienmaler schon genannten J. C. Horsley, R. A., sind seine Genrebilder weit besser gelungen als die geschichtlichen. „The Reckoning" ist ein Kabinetsbildchen, dessen humoristischer Inhalt an kein Jahrhundert gebunden ist. Es ist zufälligerweise ein Kavalier im Kostüm der Regierungszeit Karl's I., der nach genossener Mahlzeit am Wirthstisch sitzend die Rechnung prüft, die ihm die schmucke Kellnerin gebracht hat. Aus der Miene, mit der er dabei den langen Schnauzbart dreht und die Augenbrauen hebt, schließen wir, daß er sich auf so hohe Preise nicht gefaßt gemacht hatte. Die Kellnerin sieht halb verlegen drein. Vielleicht ist ihr um das Trinkgeld bange.

Der Akademiker C. W. Cope hat ein halb genrehaftes, halb historisch sein sollendes Zweckbild ausgestellt, dessen Titel 27 Worte enthält und drei Zeilen im Katalog einnimmt. Der Buchhändler Guy, der Gründer von Guy's Hospital in London, berathschlagt mit einem Arzt und mit dem Baumeister. Herr Cope citirt noch im Katalog mehrere Paragraphen aus irgend einer Biographie des H. Guy, aus denen unter Anderem hervorgeht, daß dieser öffentliche Wohlthäter im Privatleben auffallend geizig gewesen ist, daß er einmal seine Haushälterin hat heirathen wollen und daß das Spital 238,000 Pfund Sterling gekostet hat. — Die Haushälterin tritt im Bilde auf. Sie bringt dem Herrn Guy ein Gabelfrühstück, aus einem Häring mit Brot und Bier bestehend, wodurch der Geiz des sonst trefflichen Mannes illustrirt wird, und woraus wir entnehmen, daß er sich auch durch Gastfreundschaft nicht besonders ausgezeichnet habe. Wir können uns das Bild nur aus einer besonderen Bestellung erklären, etwa für das Komitézimmer in Guy's Hospital. Wir hätten dem Künstler nicht so viel Humor zugetraut, als er in einem zweiten Bilde: „The night alarm", entwickelt hat. Die Hausgenossen, die mitten in der Nacht durch verdächtige Laute alarmirt worden sind, eilen in gedrängter Phalanx einen engen Gang entlang, grade auf uns zu. Der Hausherr hält eine Laterne in der Hand, deren Licht die vordersten Gesichter grell beleuchtet. Die vorgestreckten Arme und Waffen und Besenstiele werfen abenteuerliche Schatten an die Wand. Vorne huschen einige Katzen, die vermuthlichen Störenfriede, im Dunkeln herum. Das Ganze erinnert lebhaft an eine Cancanscene aus einer Offenbachischen Operette.

Sollten wir nach den Werken der diesjährigen Ausstellung urtheilen, so würden wir J. D. Watson vor alle andern englischen Genremaler stellen. Es ist ein Künstler, der, so weit wir sehen können, sich noch für keine Specialität entschieden hat. Unseres Erachtens hat er dieses Jahr einen sehr glücklichen Griff und einen Mißgriff gethan. In dem halblebensgroßen Bilde „Black to move" sehen wir zwei Matrosen beim Damenspiel. Der eine hat eben einen großen Coup ausgeführt und lehnt sich selbstzufrieden in seinem Stuhl zurück, um die Wirkung zu beobachten, die dieß auf seinen Gegner machen wird. Der andre bückt sich in sichtlicher Verlegenheit über das Bret,

das zwischen beiden auf einem Stuhl liegt. Das Mienenspiel ist äußerst geistreich und maßvoll aufgefaßt. Man begreift nicht, wie der Künstler auf einen, seinem Geiste offenbar ganz fern liegenden Stoff, wie der des zweiten Bildes, „Saved", gerathen ist, auf einen hochpathetischen Gegenstand, der schon an sich ein anspruchsvolles Gemälde bedingt. Von einer hohen Klippe hängt ein Korb bis fast zu den rasenden Meereswellen hinunter und in diesen Korb hat ein auf dem glitschrigen Felsen stehender Matrose eben ein menschliches Wesen gepackt, welches nun als „gerettet" betrachtet werden kann. Der Rettungsapparat ist vielleicht für Mitglieder der „Humane Society" von Interesse. Dieses und die rein mechanische Arbeit treten natürlich sehr in den Vordergrund und nehmen der edlen That viel von ihrem erhabenen Charakter. Die beiden genannten Bilder von Watson sind zufällig beide aus dem Leben der Schiffer, aber mehrere Bilder in der Weltausstellung, u. A. ein geschwätziger Schneider, der mit untergeschlagenen Beinen auf dem Tische sitzt und ein Violinspieler, beide mit köstlichem Humor gezeichnet, beweisen, daß er durchaus nicht Specialist ist. Wie der unsterbliche Dickens nimmt er aber seine Stoffe mit Vorliebe aus dem Leben der niederen Stände und wie dieser große Humorist springt er, scheint es, zuweilen in ein etwas hochtrabendes Pathos über.

In andrer tendenziöser Weise behandelt der langjährige Volksmaler Th. Faed, R. A., das Leben des vierten Standes. — Er führt uns gewöhnlich in die musterhaft gehaltene Stube einer Arbeiterfamilie, wo denn irgend ein rührender oder bewundernswerther Zug im Charakter dieser armen, aber kreuzbraven Leute an den Tag gelegt wird. Es genügt, eines seiner Bilder zu kennen, um sich die andern aus dem Titel konstruiren zu können. In der Weltausstellung ist eins der besten Beispiele, „The mitherless Bairn" (zu deutsch „das Waisenkind"). Die reingewaschenen und gekämmten Kinder des Hauses haben einen schmutzigen und verwahrlosten und, wie es scheint, elternlosen Bengel auf der Straße aufgegriffen und mit nach Hause gebracht. Die Mutter empfängt ihn mitleidig und die Großmutter sieht von ihrem Sessel aus theilnehmend zu. Ein anderes Gemälde heißt „The poor, the poor man's friend", ein drittes älteres Bild „The first break in the family" u. s. w. Ueberall scheinen die Leute brav und ehrlich zu sein, überall, selbst im Unglück, herrscht die musterhafteste Zufriedenheit und Demuth.

Die Bilder haben eine fatale Aehnlichkeit mit den Illustrationen in den Zeitschriften und Traktätchen der Mäßigkeitsvereine.

Die Manier in der Behandlung ist bei Faed fast noch ausgeprägter als die Einseitigkeit in der Stoffwahl. Mit Teniers hat er die Liebe für allerhand Tröbel gemein, aber nicht dessen außerordentliche Genialität im Aufstellen und Aufhängen dieser Siebensachen. Man merkt, wo der Künstler sich gesagt hat: „Hier ist noch Platz, hier kann ich noch einen Nagel einschlagen und einen Schlüssel oder eine Pfeife an die Wand hängen." Wahrhaft unerträglich ist seine Farbe. Immer kehren dieselben frischen grünlich=blauen, scharlachrothen und olivengrünen Töne wieder. Ist das Kleid eines Frauenzimmers grünlich=blau, so kann man mit einiger Sicherheit behaupten, daß das Halstuch scharlach sein muß und umgekehrt. Es scheint fast, als arbeite er für den Farbendruck.

E. Nicol, A. R. A., ein Schotte wie Faed, scheint in dessen Fußtapfen zu treten, nur sucht er seinen Bildern ein mehr humoristisches Gepräge zu geben. Der heitere Inhalt wird uns gewöhnlich dadurch deutlich gemacht, daß die handelnden Personen selber unbändig lachen. Eine grinsende Apfelsinenverkäuferin mit einem prächtigen Gebiß, die dieses Jahr auf zwei verschiedenen Bildern vorkommt, ist uns wahrhaft widerlich. Manchmal gelingt ihm aber auch ein Studienkopf, und wo er in diesen den ganzen Stoff hineinlegen kann, da erreicht er eine bedeutende Wirkung. So z. B. in „Both puzzled" in der Weltausstellung, wo ein Knabe sein Rechenexempel dem Dorfschullehrer vorlegt, der selber daraus nicht klug werden kann.

Dieses Bild und die meisten Schulbilder, wie z. B. Sir G. Hardy's „School dismissing", wo es recht bunt hergeht, beweisen unwiderleglich, daß es mit der Schulreform in England die höchste Zeit war.

Die Kinderbilder nehmen in der englischen Ausstellung mehr Raum ein, als in irgend einem andern Lande, erstens durch ihre Quantität und zweitens in Folge davon, daß die meisten englischen Maler zweiten Ranges noch nicht gelernt zu haben scheinen, den Maßstab ihrer Werke der Bedeu-

tung des Gegenstandes anzupassen. Die Popularität der Kinderscenen in England geht schon aus der der Frère'schen Bilder hervor, die man fast in jeder Privatsammlung findet. — Manchmal sind die Bilder dieser Art tendenziös, wie die Faed'schen, manchmal humoristischen Inhaltes.

B. S. Marks hat sich im Titel seines Bildes einen kleinen Scherz erlaubt. Er nennt es „Before the bench in the State School of compulsory Education." Auf der Anklagebank des Polizeigerichtshofs sieht man die Köpfe dreier kleiner Taugenichtse über der Barriere erscheinen. Die beiden ältesten haben schon ganz konfiszirte Gesichter, der jüngste macht ein klägliches Gesicht, als müßte er gleich zu heulen anfangen. — Der Scherz in „Being Plucked" von S. B. Clarke beruht auf einem Wortspiel. „Being Plucked" (gerupft werden) heißt zugleich „im Examen durchfallen." Ein lustiger Bengel, dem das letztere leicht einmal passiren könnte, rupft hier mit sichtlichem Vergnügen eine Gans, die er unterm Arme hält. Höchst possirlich ist der Ausdruck im Kopf des armen Thieres.

Bei dieser Gelegenheit müssen wir noch den Spezialisten T. Webster R. A. nennen, der in der Akademie ein Bild hat: „Robbers dividing the plunder", wo drei Knaben mit affenähnlich vollgestopften Backen über die gerechte Vertheilung der gestohlenen Aepfel disputiren.

Etwas tendenziös an ernste Christenpflichten mahnend ist ein Bild von C. Rossiter: „The way to Church." Eine Mutter mit zwei Kindern wandelt in musterhaftester Haltung den schmalen Feldweg entlang zur Dorfkirche, die man im Hintergrund am Saum des Waldes erblickt. Weiter hinten sieht man eine zweite Familie, Eltern und Kinder mit Gebetbüchern und mit dem Familienregenschirm.

Etwas leichter nimmt es C. Ritchie mit dem Kirchgang in seinem Bilde „Enjoying a quiet nap." — Ein alter feister Dorfkonstabler in rother Uniform, ein sogenannter „Beadle", liegt in der Ecke einer altmodischen englischen Kirchenbank, hinter grünen Vorhängen wohlversteckt, und hält sein Mittagsschläfchen. Ein heller Sonnenstrahl dringt durch die grünen Vorhänge hinein und fällt auf die glühende Portweinnase des Schläfers. — Die Engländer sind zwar streng in der Beobachtung religiöser Formen, dabei erlauben sie sich aber auch manchen Scherz, wie unter Anderm ihr reicher Schatz von Bibelwitzen beweist.

Eine der gebräuchlichsten Waffen der verschiedenen kirchlichen Sekten in England im konfessionellen Streit war immer die Satire. Eine gutmüthige Satire ist nun „Friends" von E. Crowe. Es ist ein Quäker-Meeting, rechts sitzen die Männer, links die Frauen in der altmodischen Quäkertracht auf einfachen und unbequemen Bänken. Sie kehren uns alle den Rücken, und man weiß nicht recht, ob sie schlafen oder wachen. Hinten auf einer Estrade sitzen die Kirchenältesten. Es redet keiner. Sie warten alle auf eine Eingebung von Oben.

Die englische Kunst beschäftigt sich wenig mit dem englischen Landvolk. Die Genremalerei ist noch nicht in das „intime" Stadium eingetreten, welches Jules Breton in Frankreich inaugurirte. Die Bauern der englischen Bildergalerien, und es sind ihrer nicht gar viele, kleidet man entweder in die malerischen Trachten der italienischen Modelle, wie in den koloristisch sehr gelungenen Studien von K. Halswelle, oder man wählt schottische Typen wie Faed und Nicol, um doch wenigstens etwas nicht ganz Alltägliches zu haben. Eine Ausnahme macht E. Barclay. In einem seiner Bilder faßt der Primo Amoroso des Dorfes seine Grete um die schlanke Hüfte und führt das etwas verlegen an der Schürze zupfende Mädchen dem Publikum vor. Hinten lungern einige Dorfphilister herum, links vom liebenden Paar ereifern sich unnöthigerweise mehrere Gänse. Das Bild heißt „Geese", was man vielleicht am besten mit „Schneegänse" übersetzt.

Die Färbung ist kalt und trocken und kreidig, offenbar ohne irgendwelche spezielle Absicht, denn in Barclay's neueren italienischen Bildern finden wir dieselbe unerquickliche Farbenskala wieder, nirgends den tiefblauen Himmel des Südens, nichts von den bunten Trachten, welche die meisten Künstler in Italien entzücken. Seine „Mädchen von Capri" tragen kattunene Kleider von unentschiedener Farbe, wie die englischen Dienstmägde, und sitzen unter einem kaltgrauen englischen Oktoberhimmel. Barclay ist einer von den Manieristen, die an die Stelle von bedeutender Originalität in Stoffwahl und Auffassung eine Excentricität in der Farbe setzen. Zur selben Clique gehört W. Maclaren, der auch blasse kränkliche Genrebilder aus Capri liefert. Dort scheinen sich

die Maler der englischen Kolonie gegenseitig mit einer geistigen Bleichsucht anzustecken. Zu diesen hat die englische Kritik auch A. Moore gezählt. Er gehört aber nicht zur Capri-Schule, wenn seine Bilder auch etwas von ihrer krankhaften Bläſſe haben. Er malt nur die weibliche Schönheit, und seine Weiber hüllt er fast immer in halbdurchsichtige faltenreiche Gewänder in blassen gebrochenen Tönen. Dieser Gewandton ist die Dominante und ihm ordnen sich sämmtliche Lokaltöne unter. Er nennt das dekorative Malerei. Wir gestehen, daß ein solches Farbengesetz durch die architektonische Dekoration manchmal bedingt sein kann, müssen aber hinzufügen, daß wir die dekorative Malerei nicht richtig würdigen können, ohne zu wissen, was sie dekoriren soll.

Sind die Bauern von den Malern vernachlässigt, so sind's die gebildeten Stände des heutigen Englands oder wenigstens die Erwachsenen dieser Stände noch viel mehr. Nur hier und da hat man einen kleinen Anlauf genommen, um den französischen Modemalern zu folgen. „The Bride" von D. W. Wynfield erinnert an ein Bild von Saintin oder Toulmouche. Sie steht im Brautstaat vor einem altmodischen Sekretair und nimmt aus einem Schubfach eine Menge vergilbter Briefe, vermuthlich die eines früheren Galan, die sie nun zerstören will. Es ist die höchste Zeit. Dem Mobiliar ist ein altväterlicher Charakter gegeben, der an das Elternhaus mahnt. — Das „Suschen" der Mrs. Freer ist ein blondes Mädchen im Trauerkleid, das im Wald den Baum gefunden hat, in dessen Rinde ein Anbeter ihren Namen geschnitzt hat. Sie umarmt den dicken Baumstamm und drückt einen Kuß auf die lateinischen Lettern. — Dieß sind vereinzelte Versuche; daß aber die Darstellung des modernen Modelebens dem englischen Publikum behagt, das beweist die ungeheure Popularität der Bilder von W. P. Frith, R. A. Dieser gefeierte Künstler ist durch seine ältern Bilder, „The Derby-day", „Margate Sands" u. s. w. auch in Deutschland bekannt.

Dieses Jahr war sein „Homburg" das einzige Bild in der Ausstellung, zu dessen Schutz man ein eisernes Geländer anbringen mußte. Dieß erklärt sich nun allerdings zum Theil daraus, daß man das Bild nicht nur betrachten, sondern studiren muß. Die Gruppen, die sich um den Homburger Spieltisch drängen, bestehen nicht aus Statisten. Die vielen Typen des Spielsaals, die Russen und Engländer, die Studenten und die Millionäre, die jungen Ehepaare und die Demimonderinnen sind trefflich gezeichnet. Nur hätten wir das Alles noch lieber im Holzschnitt oder in der Radirung gesehen als in Oel, denn Farbe und Lichteffekt, die der Gesammtwirkung zulieb da sind, sind überflüssig in einem Bilde, bei dem man nur auf die Einzelheiten sieht. Die verschiedenen Gruppen hätten auch ebensoviel Einzelbilder geben können, sie sind nur durch den Begriff und durch den Zufall vereinigt und nicht durch eine gemeinsame Handlung; sie sind alle mit dem grünen Tisch und nicht mit einander beschäftigt. Aber diese Kompositionsfrage ist nebensächlich. Jedenfalls hat Frith in der Stoffwahl einen Schritt vorwärts gethan, in einer Richtung, die wie wir glauben, die bedeutendste der Zukunft sein wird. Wir meinen die Richtung auf das moderne Leben, das wir alle kennen und an dem wir größeren Antheil nehmen als am Leben irgend eines Jahrhunderts der Vergangenheit.

Die Thiermalerei ist dieses Jahr weniger zahlreich vertreten, als man es im Lande des Sport erwarten könnte. Es fehlt der treffliche Landseer, unter den englischen Thiermalern facile princeps. R. Ansdell R. A. dagegen, der gewöhnlich als zweiter genannt wird, hat sechs meist prätentiöse Bilder ausgestellt, in mehreren führt er einen breiten landschaftlichen Hintergrund ein, was er besser bleiben ließe. Seine Thiere sind manchmal wahre Prachtexemplare, wie man sie in Museen trifft. Sie interessiren uns aber wenig, und sind, im Grunde genommen, weder Fisch noch Fleisch, weder Mensch noch Thier. Er belauscht nicht das intime Leben der Thiere und er legt auch nicht menschliche Leidenschaften in den thierischen Körper, wie manchmal Landseer. Im letzteren Genre hat B. Rivière einen glücklichen Griff gethan. Er malt die Zauberin Circe, die die Genossen des Odyssens in Schweine verwandelt hat. Sie sitzt auf einer steinernen Stufe, dem Zuschauer fast den Rücken kehrend, und betrachtet herzlich lachend die Schweine, die mit tölpelhaften Geberden und mit den drolligsten individuellen Gesichtsausdrücken vergebens zu ihr hinaufzuklettern suchen. — H. Hardy sucht seinem Hunde ein besonderes Interesse zu verleihen, indem er behauptet, es sei der Hund, der im Dickens'schen Roman „Barnaby Rudge" eine bedeutende Rolle spielt. Ein unermüdlicher Kuhmaler ist T. S. Cooper R. A. Er hat ein Bild in der Akademie, das seine Thätigkeit

in dieser Richtung vielleicht veranschaulichen soll. Eine große Kuhheerde wird über einen niedrigen Bergrücken nach dem Vordergrund getrieben. Man sieht gar kein Ende. Hinterm Berg sind sicher noch welche.

Die Engländer müßten eigentlich die größten Landschaftler der Welt sein, denn nirgends übt der Wetterwechsel und der Wechsel der landschaftlichen Umgebung einen größeren Einfluß auf das Gemüth aus als in England. Die herrschende graue katzenjämmerliche Stimmung läßt die wenigen heiteren Sonnenblicke nur um so erquicklicher erscheinen und zwingt uns, jeden Wind- und Wetterwechsel aufmerksam zu beobachten. Der den Tag über in den Dunst und Qualm der City eingehüllte Geschäftsmann athmet freier, wenn ihn Abends die Lokomotive hinausschleppt in die grüne Natur, und beobachtet mit Interesse jede Einzelheit in der Landschaft. Mit scharfem praktischem Blick prüft er die wogende Saat und spekulirt dabei über die Aussichten der Ernte, und, in die Abendwolken und nach den blauen Hügeln von Surrey hinüberblickend, denkt er an das Wetter des kommenden Tages. Die Natur ist ihm mehr Luxus als Bedürfniß, wenn er aber hinausgeht in's Freie, so will er die Natur auch ganz genießen und er beobachtet sie eifrig. Und in den meisten Werken der neuesten englischen Landschaftsschule waltet der Geist dieser aufmerksamen Naturbeobachtung. Es ist der Geist der Schöpfungsliedes:

Sind nicht weiß wie Alabaster
Dort die Lämmlein auf der Flur?
Was ist sie doch wunderlieblich
Und natürlich die Natur!

Die großen französischen Landschaftler Daubigny und Corot, ja selbst Rousseau scheinen dagegen im Freien ihren eignen Gedanken nachzugehn, zu denen die Landschaft gleichsam nur die Begleitung bildet. — Wir haben schon von der Millais'schen Landschaft gesprochen, die unzweifelhaft den Einflüssen der genannten französischen Schule ihre Entstehung verdankt, aber dieses Beispiel steht auch ganz vereinzelt da. Die Richtung der meisten führt auf die platteste naturgetreue Darstellung des fruchtbaren englischen Acker- und Wiesenlandes mit Hecken und Feldwegen und der ewigen konventionellen blauen Ferne. Einige Landschaftler haben mit Spezialitäten Glück gemacht, so J. C. Hook R. A., der sich auf die Darstellung der Küstenlandschaften verlegt hat. Seine Bilder müssen wohl dem Geschmack des englischen Kunstorakels Ruskin entsprechen, der in einer seiner letzten Brochüren wünschte, die englischen Felder möchten ewig grün und die englischen Backen ewig roth bleiben. Hook scheint uns zu seinen Bildern die Farben immer bereit zu haben. Er weiß, daß das Gras grün ist und das Meer blau, und er richtet sich darnach, und treten Menschen auf, so strotzen sie von Gesundheit, wenn man die Röthe ihrer Wangen als Gradmesser ihres Wohlseins betrachten darf.

Seine einzelnen Bilder zu beschreiben ist überflüssig. Es ist gewöhnlich ein großes Stück Meer und ein kleines Stück Felsenküste mit ungewöhnlich großer Staffage. Hat man ein Bild von Hook gesehen, so kennt man die andern auf zwanzig Schritt. In neuester Zeit hat er eine Studienreise in Norwegen gemacht und sich auf die didaktische Landschaftsmalerei geworfen. Aus den Bildern, die er als Resultat dieser Reise zurückgebracht hat, kann man die Apparate kennen lernen, deren man sich in Norwegen beim Fischfang und bei der Heuernte bedient.

Diese Bilder haben wenigstens einen Inhalt, wenn auch keinen künstlerischen. Ebenso manierirt aber vollkommen inhaltslos sind die Marinebilder von Cooke R. A. Selbst das englische Publikum ist der Machwerke dieses Künstlers überdrüssig. Es ist immer dasselbe. Ein braunes Schiff mit braunen Segeln, ein grünes Meer und ein drohender Gewitterhimmel. — Vicat Cole, einer der gefeiertsten Landschaftsmaler, der vor Kurzem zum „Associate" der Akademie gewählt wurde, hat mehrere Bilder in der diesjährigen Ausstellung. Sie tragen alle den Stempel einer eigenthümlichen Manier und Farbengebung, die jeder englische Landschaftler mit Rücksicht auf den Kunstmarkt sich wohlweislich bei Zeiten angewöhnt, denn der englische Sammler, der sich eine Landschaft von Cox oder de Wint oder von Hook oder Cooke kauft, will auch, daß man bei ihrem Anblick sofort ausrufe: „Da haben Sie ja einen de Wint" oder: „Das ist ein prächtiges Beispiel von Hook." Ist ein Künstler erst sehr berühmt, dann darf er sich auch eine „zweite Periode"

erlauben, aber dazu bringen's die Wenigsten. Vicat Cole's Hauptbild heißt „Autumn Gold". In abendlicher Beleuchtung liegt ein welliges reichbewaldetes Land vor uns. Wir blicken von einer kleinen Anhöhe hinab auf die Kronen der Bäume, im Hintergrund und vorne liegt ein gelbes Kornfeld halb im kalten Schatten und halb im Licht der untergehenden Sonne. — Sonnenaufgang und Sonnenniedergang, der ewige Wechsel der Tageszeiten, sie begeistern den Landschaftsmaler von heute und sind ihm ein Thema für immer neue Variationen, wie für die alten Vedendichter. Es ist in der That ein ganzer Zweig der modernen Landschaft nur eine neue Veranschaulichung unserer Sympathie mit den Naturvorgängen.

Das Bedürfniß, das subjektive Element in der Abendlandschaft deutlich hervorzuheben, scheint nun Herrn A. Hughes bewogen zu haben, der Staffage in seinem Bilde „The Mower" eine ungewöhnliche Bedeutung zu geben. Ein Landmann steht auf seine Sense sich stützend am Abhang eines Hügels und blickt nachdenklich in den Abendhimmel. Die Landschaft ist ausgeführt wie die eines Matthison'schen Gedichts. Auf der Spitze eines nahen Berges sieht man die Waldkapelle und die Glocke, deren Läuten man fast zu hören glaubt. Es ist Feierabend.

In derselben Tonart ist ein Marinebild von W. L. Wyllie. Der Sturm, der in der Nacht gerast hat, hat sich gelegt, aber die dunkeln Wellen gehen noch hoch im Mittelgrund und in der Ferne, nur vorn am Ufer ist das seichte Wasser ruhig und es spiegelt sich darin der kaltgelbe Morgenhimmel. Mit ihm kontrastiren die vom Sturm zerfetzten indigoblauen Wolken, die seewärts abziehen. Im Mittelgrund sitzt ein Schooner auf dem Trocknen, dessen schräge Masten sich scharf gegen den Himmel abheben.

W. Linnell hat einen Sonnenaufgang in der Romagna gemalt, in dem das Oertliche zurücktritt. Ein Zug von Bauern, bärtige Männer in breitkrämpigen Hüten und zarte Mädchensilhouetten und drollige Kinder, dieß alles zieht fast unbemerkt im Halbdunkel an uns vorüber, während wir in die glühenden Wolkenstreifen am Horizont und auf die blaue, noch nicht vom Sonnenlicht berührte Ebene hinausstarren.

G. Mason, A. R. A., müssen wir auch zu den Idealisten in der Landschaft rechnen. Er malt in einer niederen Farbenskala, innerhalb deren Grenzen aber die Tonabstufungen sehr fein sind. Zu manchen Gegenständen paßt diese Farbengebung vortrefflich, wie in dem Bilde „Blackberry Gatherers". — Drei knorrige verkrüppelte Föhren stehen auf einem schroffen Bergabhang. Oben jagen die vom Sturmwind gepeitschten Wolken durch die kalte Luft. Dazu eine eigenthümliche Staffage. Drei Kinder, die im Gestrüpp Brombeeren suchen, so hell gemalt, als wären sie von Innen beleuchtet wie etwa eine Kürbißlaterne.

Das unfreundliche naßkalte Herbstwetter dieses gesegneten Landes versteht auch Peter Graham trefflich darzustellen. Am besten ist sein „Regentag" in der akademischen Ausstellung. Wir stehen im strömenden Regen mitten auf der Landstraße. Rechts eine Schmiede, links ein Wirthshaus, vor dem ein Junge zwei mürrische Reitpferde am Zügel hält. Auf der Straße, wo das Wasser in Rinnen und Pfützen steht, unterhalten sich zwei alte Weiber unter ihren Regenschirmen. Der Regen ist so anhaltend und so rasend, daß man anfängt, die Sache von der humoristischen Seite aufzufassen.

Dieß zu lernen ist in England von Wichtigkeit. Es ist Herrn J. Mac Whister im vollsten Maße gelungen. Er malt — einen Esel im Platzregen am Meeresstrand. Das vom Geist des Künstlers besessene Thier blickt mit kläglichem Ausdruck in die Wellen und scheint sich zu überlegen, ob es seiner traurigen Existenz ein Ende machen solle. — Dazu citirt er einen Vers eines uns unbekannten Gedichtes:

A long while ago the world began
With Heigh! Ho! the wind and the rain!

Mit dieser Reflexion tröste sich der englische Landschaftler und suche die Stimmungen in seine Bilder zu legen, die die Regenwolken, der blasse Himmel und die matte Sonne seines Vaterlandes hervorrufen! Er wird diese Gegenstände lohnender finden, als die tiefe Bläue des Mittelmeeres und die schneeigen Gipfel der Alpen.

Ernst Ihne.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Sechster Jahrgang.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1871.

Kunst-Chronik 1871.

VI. Jahrgang.

Inhaltsverzeichniß.

Größere Aufsätze verschiedener Gattung.

Korrespondenzen.

Nekrologe.

Nekrologische Notizen.

Recensionen.

Kunsthandel, kunstliterarische Notizen.

Personalien.

Ausstellungen und Sammlungen.

Kunstgeschichtliches.

Vereinswesen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Konkurrenzen und Prämiirungen.

Versteigerungen.

Verschiedenes.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3). zu richten.

21. Oktober.



Nr. 1.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Straßburg.

(Brief an den Herausgeber.)

O Straßburg, o Straßburg, du wunderschöne Stadt,
Davor, da liegt begraben so mancher brave Soldat. —

So haben unsere Landwehrmänner aus dem Norden, wo dies Lieblings-Volkslied von Straßburg uns von Kindheit an umklungen, den Anfang: „Darinnen liegt begraben“ — geändert. Ich bin, sobald am 30. Septbr. die halbwegs sichere Nachricht kam, man könne in die Stadt hinein gelangen, augenblicklich abgefahren, um Deinem Wunsche gemäß und dem eignen Wunsche folgend nach dem Münster zu sehen. Zwei Bekannte, darunter Th., schloßen sich mir an; mit dem Nachtzuge gingen wir von hier ab, um von Karlsruhe aus den ersten Zug benutzen zu können und den ganzen Tag für Straßburg zu haben. Die Wartestunden in der Nacht in Karlsruhe waren allerdings ungemüthlich genug; die Restauration erster und zweiter Klasse geschlossen; die der dritten Klasse wurde um zwei Uhr geschlossen und alle Sitze der Wartesäle besetzt oder belegen, so daß schon bei unserer Ankunft etliche Personen sich auf dem Fußboden eine Lager- oder Streckstätte gesucht hatten. Zur ausdauernden Betrachtung des schönen Sternenhimmels aber war die Wartezeit zu lang und die Nacht zu kalt. So waren wir froh, beim Tagesgrauen wieder auf die Bahn zu kommen, um etwas Morgenschlaf nachnicken zu können. Gegen neun Uhr waren wir in Kehl. Beim Eintritt in das langgedehnte Städtchen sieht man wenig von der als so gewaltig geschilderten Zerstörung: zertrümmerte Dächer, hie und da durchlöcherte Mauern, zerschlagene Fenster; einem zweiflerischen Gemüthe kann der Gedanke aufsteigen, die Nachrichten von der Verwüstung Kehl's möchten so übertrieben sein, wie diejenigen von Saarbrücken es in der That waren. Sobald man aber in die Hauptstraße eingebogen und über die Kirche hinausgekommen ist, wird man eines Andern belehrt. Bis zum Rheinbahnhof hin hört mit einem Wort und im eigentlichen Sinne Alles auf. Die totalste Verwüstung! Hie und da Mauerfetzen, durchgängig aber kein Stein auf dem andern, Alles so in Schutt und Grus zerfallen, als ob werkthätige Hände geholfen hätten, zu planiren, und man oft nicht begreift, wo die Massen, die hier sich erhoben, geblieben sind: rein ab, rein ab, bis auf den Boden! Seit ich Kehl als Vorspiel und dann Straßburg's Vorstädte gesehen, verstehe ich etliche Kapitel aus der Bibel und der alten Kriegsgeschichte besser. Dieses radikale Niederliegen wird daher kommen, daß alles Holzwerk völlig zu Asche gebrannt ist, sich nirgends Aufstauchungen bilden konnten und der Schutt so in sich zusammenfiel, daß man glauben kann, Alles sei ganz und gar dem Fußboden wieder gleich geworden.

Es war mir interessant, an mir zu gewahren, wie gleich hier alle gewöhnlichen Maßstäbe aufhörten. Einmal hinein getreten in diese Verwüstung und das Maß ist voll! Alle gewöhnlichen Vergleichungen gewöhnlicher größerer Feuersbrünste haben aufgehört. Ob noch hundert oder ein Paar hundert Häuser mehr zerstört wären, würde für den Augenblick keinen gewaltigeren Eindruck machen, der eben mit der bloßen Vermehrung der Vielheit nicht im selben Verhältniß sich zu verstärken vermag. Glücklicher Weise nicht. Oder die Menschen, welche die Gräuel eines Schlachtfeldes oder auch nur die Summe der Höllenqualen eines Lazareths voll Schwerverwundeter sähen, würden wahnwitzig. Auch hinsichtlich des Gemüthslebens sind wir wie die Pflanzen: ein bestimmtes Maaß

läßt sich aufsaugen; gegen das Uebermaaß schließen wir uns ab oder beginnen zu kränkeln, die Einen abgestumpft, die Andern überreizt. Wer's dann nicht aushält, hält's eben nicht aus. Die Menschen sind freilich ein zähes Geschlecht. Das Unglaublichste wird ertragen, wenn es eintritt, Dank dieser Grenze der Leidensfähigkeit.

Am Rhein sucht natürlich der erste Blick die gesprengte Drehbrücke auf der badischen Seite. Ein Blick auf den weißgrünlichen, dahinschießenden Strom, noch besser die Ueberfahrt im Nachen kann auch den Unkundigsten belehren, was hier eine Brücke zu besagen hat. Vater Rhein hat hier noch durchaus nichts von väterlicher Würde, sondern ist ein wilder, ungeschlachter, unheimlich dahin tollender Riesensohn der Berge und Gletscher, der sich sehr wenig um die menschlichen Angelegenheiten und Wünsche kümmert und die Rheinfergen zu einer ewigen Sisyphusarbeit zwingt, die jede Faser und den letzten Hauch in der Brust in Anspruch nimmt. Welch' ein Kampf mit dem Element als Lebensarbeit! Immer das Schiff stromaufgeschleppt, um rudernd und ringend immer die gemessene Strecke wieder zurückgetrieben zu werden.

An der zertrümmerten Brücke fielen mir mancherlei Illustrations-Misèren ein. Ich habe diese Trümmer abgebildet gesehen, ganz richtig und wahrheitsgemäß, wie ich jetzt bemerkte, wiewohl ich mich schwer geärgert hatte über den Zeichner, der eine solche kleinliche Ansicht gegeben, daß man meinte, die zerbrochenen Eisenbalken seien dürftiges Holzgestänge. Aber aus einiger Entfernung gesehen, sieht das wirklich so aus. Die Landschaft ist in ihrer Weite so kolossal, daß diese mächtigen Eisenbalken und ihr lichtes Gegitter darin für den Blick zu Stäbchen zusammenschrumpfen und man gleichsam eine zierliche Arbeit, nicht ein kolossales Werk gewahrt. Ganz anders erscheinen natürlich die geschlossenen Bogen einer Steinbrücke. Für den Zeichner nun, der uns ein Bild der Zerstörung des Riesenwerkes geben will, ist es absolut nothwendig, daß er sich unmittelbar an die Trümmer begiebt und unsere, an Eisen-Verhältnisse überdies noch nicht so gewöhnte Anschauung durch richtig gewählte Vergleichungs-Maße und genauere Ausführung unterstützt, statt in einer Entfernung den Standpunkt zu wählen, daß man statt des Eisengestenges Holzstangen und Latten vermuthen könnte. Wenn man doch erst bei uns an Illustrationen den Maßstab legte, wie z. B. an Gelegenheitsgedichte, die Jeder jetzt sich frischweg zu beurtheilen und nach Umständen für miserabel zu befinden getraut, während die Illustrationen noch immer viel mehr angegafft als mit irgend einer Rücksicht auf Beurtheilung ihres künstlerischen oder sonstigen Werthes betrachtet werden! Die Folge ist, daß Unternehmer, Zeichner und Holzschneider sich oft Dinge herauszugeben getrauen, die uns, in den Augen der betreffenden englischen Leserkreise etwa, lächerlich machen. Wie wissen z. B. die Künstler der Londoner Illustrirten Zeitung ihre Repräsentations-Illustrationen zu behandeln! Bei uns sieht man sicherlich meistens eine weit dürftigere Darstellung. als die Wirklichkeit war, abgesehen davon, daß so viele unserer Künstler noch immer eine verzweifelte Neigung besitzen, in die reine Tagesdarstellung ihre sogenannten künstlerischen Anschauungen einfließen zu lassen und daher z. B. statt die Menschen nach der jetzigen Mode und nach der Wirklichkeit erscheinen zu lassen, immer Halbbanausen hinsichtlich des Anzugs zu liefern. Die Engländer vergrößern eher durch die gewählten Maßstäbe die Dinge und die Menschenzahl und dergl., wenn irgend etwas Imposantes gezeigt werden soll, wie sie besonders darauf achten, daß alles gentlemanlike, wenn irgend möglich, erscheint. Bei uns bleibt durchschnittlich die Darstellung weit unter dem Maßstab der Wirklichkeit, ja erscheint oft lumpig-dürftig; von Menschenmassen ist kaum je die Rede, die Ausführung der Einzelheiten an großen Dingen fehlt im Holzschnitt, und daher erscheint Alles nackt und kleiner und was die sonstige In-Scene-Setzung betrifft, so sieht man nicht selten auf den ersten Blick, daß der Zeichner keine Ahnung davon hat, was in der besseren Gesellschaft Mode ist. Ein Maler, der seinem eignen Geschmack folgt und die Mode und ihre Halskrägen und Rock- und Hosenschnitte verdammt, mag ein vortrefflicher Künstler sein, aber zu einem Illustrator der Tagesbegebenheiten und deren Realismus taug er nun einmal nicht. Es heißt auch da: entweder — oder. Gegen früher ist es allerdings besser geworden, gut aber noch immer nicht, weil bei uns die Mittel noch immer zu beschränkt, sind. Wüßte man nur die Illustration so gut zu gebrauchen, wie man jetzt schon die Zeitungen durch Artikel und Annoncen zu benutzen versteht! Nichts geht leichter ein als durch das Auge; Regierungen und Persönlichkeiten könnten sicherlich für ihren Vortheil das Geld oft nicht besser ausgeben, als durch bedeutende geeignete Künstler auf dem Gebiet der Tages-Illustration wirken zu lassen, unbeschadet der großen Bilder, Denkmale, Portraits rc. Und der künstlerischen Volkserziehung wäre der größte Dienst geleistet, wenn dadurch die Ansprüche gesteigert würden.

Doch nun über den Rhein, dem Münster entgegen, der dort aus dem Morgennebel emporragt.

Platanen- und Ulmenholz wird billig in Straßburg. Die herrlichen Bäume, die den ganzen Weg entlang umgehauen, über den Weg und zur Seite geworfen sind! Deutsche Werktruppen und Arbeiter räumen auf. Jetzt nach tüchtigem Marsche nach Straßburg, nach Straßburg, in die deutsche Stadt hinein! Rechts hinüber erblickt man zerschossene Wälle; sonst sieht am Austerlitzthor Alles friedlich genug aus. Deutsche Wachen vor dem Thor und auf dem Thorplatz ein Gewimmel deutscher Truppen; aber Niemand hält uns an, verlangt Paß oder dergl.; Gewühl auf den Straßen, Uniformen überall,

aber im Getreibe mahnt nichts an Krieg. Alle Läden sind geöffnet und voll Käufer; die Truppen, fast lauter ältere, bärtige Landwehrmänner, Garde, Magdeburger und andere, sehen vergnügt aus, aber mit einer gemüthlichen Ruhe, so ohne allen anspruchsvollen Ausdruck, so behaglich, bescheiden, als ob man daheim in der Garnison und nicht in einer soeben erst in Besitz genommenen, durch harte Belagerung genommenen feindlichen Festung wäre. Feindlich? Ich muß versichern, daß ich auch nicht einen Augenblick das Gefühl gehabt habe, nicht einmal im Kaffeehause unter lauter Straßburgern und Franzosen. Straßburg ist unser und jetzt wollen wir es behalten, — dies Gefühl herrschte in mir mit einer solchen Sicherheit, daß ich wenigstens für meine Person für gar keinen anderen Eindruck empfänglich gewesen bin. Was ich von Straßburgern gesehen habe, war ohne alle äußere feindliche Ostentation und nirgends gewahrte ich, wie z. B. 1859 in Italien, das Aufblitzen eines tiefen versteckten Grolles oder feindlichen Schmerzes. Im Gegentheil: als die Nachricht, wahr oder unwahr, gemeldet wurde, wie viel Hamburg und andere Städte für Straßburg gezeichnet hätten, glaubte ich wahrzunehmen, wie der Drang alten deutschen Gefühls stolz und freudig durchschlug. Die Straßburger kommen nicht zu einer geschändeten Nation, sondern zu einer siegreichen zurück, die sie mit den Waffen, Einer gegen Einen, wieder eingelöst hat; sie brauchen fernerhin als Deutsche den Kopf nicht hängen zu lassen, und somit, glückt es uns jetzt, das Einheits-Friedenswerk zu beenden, so werden wir in zwei Decennien ein treues deutsches Elsaß haben. Selbst durch die Abschiedsproklamationen der Straßburger Behörden läutet das Adieu für Frankreich.

Erster Gang natürlich zum Münster. Vor der Façade stehend, jauchzt man auf: unbeschädigt! Und, von den Glasmalereien des Langhauses abgesehen, kann man Gott sei Dank überall wiederholen: im Wesentlichen über alles Erwarten geschont und erhalten! Was will es sagen, daß an zwei Stellen die umlaufende Gallerie zerschossen ist, daß an der nördlichen Seite die Schnecken an zwei Stellen getroffen und an der einen Stelle die Außensäulchen herausgeschossen sind, ohne daß jedoch irgendwie ein weiterer Zusammenbruch erfolgt wäre! Das Dach über dem Mittelschiff ist allerdings total abgebrannt.

Dasselbe Schicksal hat es 1759 in Folge eines Blitzstrahls gehabt, und man wird es so gut wie damals und schöner herstellen können, nöthigen Falls mit der alten Kuppel über dem Chor, die gleichfalls in Folge jenes Brandes damals durch eine stumpfe Pyramide ersetzt wurde. Die Wölbung selbst ist durchaus erhalten. Was an Baulichkeiten ruinirt ist, kommt sicherlich lange nicht den irgend bedeutenderen Schäden gleich, von denen das Münster so oft durch Blitz und Brand betroffen worden. Da ist mit Geld und nicht einmal mit vielem Geld leicht nachzuhelfen. In der Kirche ist bis auf die Fenster und die Orgel kein nennenswerther Schaden. In der Rose sind glücklicher Weise nur ein Paar Löcher. Die Straßburger Glasmaler Ritter und Müller haben sie in neuerer Zeit restaurirt, wie es in dem kleinen Bericht von Strobel heißt; diese verschwindend kleinen Schäden sind schnell zu bessern. Anders freilich die Glasmalereien des Mittelschiffs und der Seitenschiffe. Hier ist der Schaden leider groß und sehr schwer zu ersetzen. Viele sind ganz, viele größtentheils zerstört, geschädigt ist so ziemlich Alles, namentlich auf der Nordseite. Ich habe mich auf eine genauere Angabe nicht einlassen können inmitten des Wirrwarrs von Besuchern; die Kirche war natürlich voll Soldaten; die engen Thurmaufgänge waren oft buchstäblich gestopft; Landwehr des Nordens sah sich das Wunderwerk an und wies sich von der Plattform die Wälle und die eigenen Batterien. Die Orgel (von Andreas Silbermann, 1714) ist größtentheils ruinirt; unverletzt ist die Kanzel (von Johannes Hammerer, zu Gailer von Kaysersberg's Zeit).

Das niedere Volk, so oft ich seine Fragen um Straßburg herum nach der Zerstörung hörte, fragte übrigens bezeichnender Weise vor Allem nach jenem Kunstwerk, welches man auch eher ein Kunststück nennen könnte: nach der berühmten Uhr. Ob die Uhr getroffen sei, ob sie gehe oder nicht, darum ging jedesmal eine Debatte.

Rund um die Kirche herum sind alle Dächer wie gesprenkelt durch die fehlenden Ziegel und die Kugelöffnungen; schlimm genug, doch keine Verwüstung.

Welch ein Bild aber, als wir Nachmittags mit einem militärischen Freunde, durch dessen Hülfe wir freie, sonst streng verbotene Passage bekamen, den Besichtigungsgang der Zerstörung über die Wälle antraten! Vom Judenthor geht ein Gräuel der Verwüstung an, daß man zur Schilderung die Phantasie eines Jeremias nöthig hätte. Die schöne Präfektur starrt mit ihrer zerschossenen, alleindastehenden Fronte aufwärts, wie das Mauerwerk im Heidelberger Schloß. Das Theater von oben bis unten durchgebrannt. Die Statue von Mr. Lezay-Marnesia, dem jedem Fremden nach Namen und Verdienst gleich unbekannten Präfekten, ist gleichfalls dem Verhängniß nicht entgangen und durch Gesicht und Bein geschossen worden. Dann aber das Quartier Finkmatt. Von hier bis zur Porte Nationale ist die Verwüstung über alle Beschreibung, unglaublich. Wie die Granaten hier gehämmert, gerissen, die Bomben gewühlt haben, sieht man am Mauerwerk der Gräben, an den Thoren, an den Frontenfetzen, an den Wällen, an den Bäumen, den demontirten Geschützen. Unsere Geschütze haben mit einer Genauigkeit geschossen, die über alle Begriffe eines Laien geht. Die Vorstädte selbst mit-

sammt dem Bahnhof ein Schutt! Hinter dem Steinthor, in dessen Nähe links die Bresche geschossen ist, ist Herkulanum und Pompeji, eine Trümmerstadt, neben welcher ein einziger bombenfester Pulverthurm mit seiner flachen, von Sparren und Holzsplittern überdeckten Steinkuppel sich erhebt. Waggons sind buchstäblich zu einzelnen Reifen und Splittern zerschmettert. Hier ist, vom Menschenleben abgesehen, Alles durch Geld wieder zu schaffen; leider aber ist in der Stadt auch die Bibliothek bis auf den Grund ausgebrannt und in ihr unersetzliche Werke, die unverzeihlicher Weise nicht vorher in Sicherheit gebracht worden waren. Tritt man hinein in die hohen Kirchenmauern, jetzt mit dem blauen Himmelsdach als Decke, so stehen die römischen Alterthümer da, einmal gerettet, jetzt auf's Neue der Verwüstung verfallen, noch mehr beschädigt, wenn nicht ganz und gar verdorben. Zwischen dem Schutt die schwarz gekohlten Fragmente von Blättern; der Druck sonderbarer Weise vortrefflich darauf zu lesen. Die Thomaskirche, welche gleichfalls zerstört genannt wurde, ist erhalten.

Die Rührigkeit, mit welcher an der Herstellung der Passagen und der Instandsetzung der Festung gearbeitet wird, ist imponirend. Am Steinthor besonders konnte man sehen, was hier zu bewältigen ist. Der Festungssoldat unter solchen Umständen hat schlimme Tage, zumal Artillerie und Pionire. Pickel und Schaufel waren jetzt das Handwerkszeug, wo es nicht Sandsäcke wieder wegzuschleppen oder verschüttete oder demontirte Festungsgeschütze fortzuschaffen galt. Hie und da giebt es auch noch besondere Emotionen, so an einem Punkte der Bastion, wo man gerade Pulvertonnen herausschaffte. Dicht vor uns lagen da die bekannten Lünetten, fürchterlich durchwühlt. Dann wäre noch eine Schanze, dann der Graben und die Bresche gekommen. Sehr breit war dieselbe noch nicht und die Grabenfüllung hätte noch viele Menschenleben gekostet. Glücklicher Weise ward das letzte Schreckliche eines Sturmes nicht nöthig. In die Citadelle selbst kamen wir nicht hinein; das Aussehen darin soll aller Beschreibung spotten und kein Stein mehr auf dem andern stehen.

Vor der Stadt zogen uns natürlich die Belagerungsarbeiten nicht weniger an, die von den Wällen aus freilich verhältnißmäßig so unbedeutend aussahen, wie etwa eine Maulwurfsarbeit in einem großen Garten. Ist man darin, schreitet man sie ab und bedenkt, wie und unter welchen Umständen diese Arbeiten geschehen müssen, so ist man ein Erstaunen, eine Bewunderung; man begreift nicht, wie es möglich war, in so wenigen Wochen sie herzustellen und sie so trefflich herzustellen. Die Batterien sind dabei von der Stadt aus in keiner Weise zu erkennen; nichts von einem besonderen Aussehen nach außen hin in der etwa vier Fuß hohen äußeren Aufschüttung, hinter welcher um eben so viele Fuße tiefer der Laufgraben liegt. Ganz besonders hat es mich amüsirt, eine Tafel zu finden, auf welcher nicht blos die Nummer der Batterie, ihre Stärke, das Kaliber ihrer Geschosse, ihre unterstützende Batterie, ihr Ziel verzeichnet waren, sondern die gegenüberliegenden Bastionen auch gleich aufgeschrieben standen. Man war übrigens jetzt schon, am 1. Oktober, mit aller Macht daran, die Parallelen wieder zuzuwerfen, und Schwaben, Allemannen und die Schwarzkrägen aus dem Nordbund schleppten, schaufelten und hackten, als ob Gefahr im Verzuge sei. Wohin man in dieser Beziehung blickt, man kann immer nur wiederholen: die deutsche Heeresleitung versteht ihre Sache, es ist eine gewaltiger Zug darin.

Wir fürchteten schon, zu spät in die Stadt zurückzukommen, da es anfänglich hieß, die Thore würden um sechs Uhr geschlossen. Zu unserer Beruhigung vernahmen wir dann aber, daß um neun Uhr erst Thorschluß sei.

Um sieben Uhr waren wir so leichtsinnig, noch mit einem Wagen abzufahren, dessen Kutscher den Weg nicht wußte und dessen Pferd vor Müdigkeit nicht weiter konnte. Als wir vor einem noch über den Weg liegenden Baume Halt machen mußten, resolvirten wir uns kurz und gingen zu Fuß durch Nacht und Dämmerschein des jungen Mondes nach Kehl. Ein Wachtposten, eine Ordonnanz und ein Paar Arbeiter waren die einzigen Menschen, die uns begegneten. Vor der Rheinbrücke waren wir doch froh, ein Paar freundlich uns zurechtweisende Badenser als Wachtposten eines Fuhrtrains zwischen den zerschossenen Häusern zu finden und noch froher, das Ueberfahrtsschiff anzutreffen und nach Kehl zu gelangen.

Beruhigt und zufrieden bin ich von der Fahrt zurückgekehrt. Der Elsaß wird sicherlich bald gut deutsch; das Münster ist wenig beschädigt, weniger, als es schon ein Dutzend Mal durch den Blitz beschädigt war, und die Schäden, immer von den Glasgemälden abgesehen, sind mit verhältnißmäßig nicht bedeutenden Mitteln wieder zu bessern, die Stadt wird sich bei den zuströmenden Unterstützungen bei irgendwie günstiger Zukunft der deutschen Angelegenheiten schnell erholen. In die Seelen der schwer Geschädigten an Leib und Gut habe ich freilich nicht blicken können. Doch war der Krankheitszustand nicht besonders schlimm, und was die Todten und die armen Verwundeten anbelangt, so ist vor und in den Wällen der Verlust ziemlich gleich gewesen. Möge dem deutschen Vaterlande Heil erblühen aus dem Leide! Dich aber wollen wir fest halten, du deutsche Stadt am Rhein, in der Erwin gebaut, Gailer vom Kaysersberg gepredigt, Sebastian Brant und Fischart gedichtet haben!

Heidelberg, 4. Oktober 1870.

C. Lemcke.



Die Ausstellung der Piloty'schen Schule in der Münchener Kunstakademie.

△ Es war ein glücklicher Gedanke der Angehörigen der Schule Karl Piloty's, eine wenn auch kleine Ausstellung von Arbeiten zu Gunsten unserer Verwundeten zu veranstalten. Auf diese Weise gelang es, in einer Zeit, welche ihr ausschließliches Interesse der Politik zuwendet, wenigstens einen Theil derselben der Kunst wieder zu gewinnen.

Die Ausstellung fand in einem der ebenerdigen Säle des Akademiegebäudes gegen eine Gebühr für den obenbezeichneten Zweck statt und warf eine für die Umstände nicht unbeträchtliche Summe ab.

Es waren im Ganzen nur zwölf Bilder; gleichwohl aber reichten dieselben hin, dem Besucher im Kleinen ein Bild der gesammten Kunstrichtung zu geben, welche die Piloty'sche Schule vertritt.

Man mag über die Leistungen Piloty's als ausübenden Meisters immerhin bedeutenden Bedenken sich hingeben, seine ganz ungewöhnliche Lehrfähigkeit muß man rückhaltlos anerkennen.

Es ist eine auf allen Akademien wiederkehrende Klage, daß die Schüler durch den Zwang, welche die jeweils herrschende Lehrmethode auf sie ausübt und welcher verlangt, daß sich die Schüler der Individualität ihres Lehrers so eng wie möglich anschließen, ihre eigene verlieren. Dieser Mißstand findet sich wohl in keiner Malerschule weniger als in der Piloty'schen, und es muß dem Meister dieß als ein um so größeres Verdienst angerechnet werden, als durch das Gegentheil schon manches tüchtige Talent zu Grunde gerichtet ward. Piloty's Lehrmethode macht es ihm möglich, die Eigenthümlichkeit eines jeden seiner zahlreichen Schüler ihrem ganzen Umfange nach zu berücksichtigen und nicht blos sich entfalten zu lassen, sondern auch die Entfaltung in energischer Weise zu unterstützen. Dieß wird ihm natürlich nur dadurch möglich, daß er vorübergehend, d. h. so lange er sich mit dem Einzelnen beschäftigt, gewissermaßen aus sich selbst herauszutreten und die Anschauungs- und Empfindungsweise seines Schülers anzunehmen vermag.

Es begreift sich aber leicht, daß eine solche augenblickliche Verneinung seines Ich, immer durch die Grenzen, welche die Grundsätze der Kunst stecken, eingeschränkt wird. Sie würde aber das bedeutende Talent, das man in Piloty auch von Seite seiner Gegner gern anerkennt, nothwendig zu einer innerlichen Auflösung und Zerstörung bringen, wenn nicht das Band, welches alle seine Schüler mit ihm und unter sich verbindet, eine mehr äußerliches als innerliches wäre. Dafür sprach auch die Ausstellung in der Kunstakademie wieder deutlich genug. Es waren darin die verschiedensten Richtungen der Malerei vertreten; durch alle Bilder hindurch zog sich aber als gemeinsames Element die Aehnlichkeit der Technik hindurch. In der That beschränkt sich der Einfluß des Meisters ausschließend auf die Technik, und darin liegt der Unterschied zwischen der Schule Piloty's und anderen älteren und gleichzeitigen Malerschulen. In der Kunst gibt es eigentlich nur Eines, was man lehren kann, weil dieses Einzige es auch ist was man zu lernen vermag: das Handwerk der Kunst. Das innere Element, das eigentlich Schöpferische der Kunst kann nur angeregt werden, nicht gelehrt; so wenig wie es möglich ist, einen Dichter zu erziehen, während es natürlich sehr wohl angeht, den dichterisch begabten Schüler mit den Vorschriften der Metrik bekannt zu machen, ebenso wenig wird ein Lehrer im Stande sein ihm zur Phantasie zu verhelfen, wenn die Natur sie ihm versagt hat.

Wäre das Band, welches Meister und Schüler umschlingt, ein geistigeres, so könnten unmöglich Künstler wie Schütz und Makart, Defregger und Bolonachi aus der gleichen Schule hervorgegangen sein, und man könnte angesichts innerlich so verschiedenartiger Erzeugnisse mit Grund daran zweifeln, ob von einer Piloty'schen Schule im eigentlichen Sinne des Wortes überhaupt die Rede sein kann.

Wie Piloty selber aus den Traditionen der modernen belgischen Kunst hervorging, so zeigt sich auch unter einem Theile seiner Schüler das Vorherrschen belgischer und französischer Einflüsse, während andere an der Art und Weise Piloty's festhalten.

In der Ausstellung sind fast alle Richtungen der Malerei vertreten und in allen ist Tüchtiges geleistet worden. Am tiefsten steht die große historische Kunst, welche überhaupt die Schwäche der Schule nicht allein sondern auch des Meisters bildet, dem es nur einmal in seinem Tode Cäsar's gelang, sich zu der Höhe historischer Auffassung aufzuschwingen, während er sich sonst überall innerhalb der Grenzen des historischen Genre hält.

Man hat einmal viel von Differenzen zwischen Kaulbach und Piloty gesprochen; der beste Beweis von der Grundlosigkeit solcher Gerüchte ist wohl die Thatsache, daß Ersterer seinen Sohn Hermann in des Letzteren Schule aufnehmen ließ. Die erste Frucht des künstlerischen Strebens Hermann Kaulbach's sehen wir in seinem „Ludwig von Frankreich im Gefängnisse von Peronne und sein Barbier Oliver le Daim". Hermann Kaulbach hält sich noch streng an des Meisters Art und Weise; dies ist ein Beweis dafür, daß es dem jungen Künstler am Herzen liegt, dereinst etwas Tüchtiges zu leisten. Aber offenbar ist ihm der Charakter des elften Ludwig nicht zum klaren Bewußtsein gekommen. Ludwig war politisch und moralisch genommen ein Scheusal, das kein Mittel verschmähte, seine Ziele zu erreichen. Diese Ziele waren jedoch allzeit bedeutende und der König bei aller Schlechtigkeit des Herzens ein großer Politiker, der immerhin

als der Schöpfer des heutigen Frankreich betrachtet werden muß. Der Ludwig Hermann Kaulbach's nun erscheint uns lediglich als das Bildniß eines durch irgend welche Umstände geängstigten alten Mannes, der in uns die unabweisbare Vorstellung erweckt, als könnten wir dem Originale in dem ersten besten Spitale begegnen. Hermann Kaulbach's Bild meint wohl als historisches gelten zu können, jeder unbefangene Beobachter muß es jedoch ohne Frage in die Grenzen des historischen Genre zurückweisen, das gerade für Schüler doppelt gefährlich ist, weil es sie zur Halbheit anleitet. Doch bekundet das Erstlingswerk des jungen Künstlers ehrliches Streben und technisches Talent, und das sind immerhin Bürgschaften für die Zukunft.

Otto Seitz brachte „Maria Stuart und Rizzio". Das Bild zeichnet sich durch sehr eingehende Kostümstudien, durch treffliche Behandlung der Stoffe und Einzelheiten aus, und kennzeichnet so, um es mit einem Worte zu sagen, alle Lichtseiten der Piloty'schen Schule. Neben den Lichtseiten fehlen aber auch die Schattenseiten nicht! Das Aeußerliche waltet in nicht zu rechtfertigender Weise vor, der Künstler blieb auf dem halben Wege zur Charakteristik des Innerlichen stehen und gruppirte seine Figuren in einer Weise, welche lebhaft an die Bühne erinnert. Die „Julie beim Eremiten" von Kraus scheint uns falsch gegriffen; sie ist uns weniger ein Bild der Verzweiflung, als das eines über irgend ein Mißgeschick von vielleicht auch untergeordneter Bedeutung weinenden Mädchens, während der Ausdruck des Einsiedlers vollkommen im Sinne Shakespeare's aufgefaßt ist.

Damit hätten wir das Gebiet des historischen Genre's hinter uns und könnten zum eigentlichen Genre übergehen.

Zunächst fiel uns die „Hundevisitation" von Gysis in die Augen. Gysis scheint der Historie untreu werden zu wollen, und wir können dies nach seiner „Judith am Lager des Holofernes", welche vor einigen Monaten im hiesigen Kunstverein ausgestellt war, gerade nicht allzu lebhaft beklagen; wie wir denn schon öfter die Erfahrung gemacht haben, daß Ueberläufer aus dem Lager der Historienmaler weniger bedeutenden Leistungen in jenem entschieden Besseres im Gebiete des Genre folgen ließen. Schon öfter haben sich Künstler den Spaß gemacht, in Hunden und Menschen eine gewisse Charakterähnlichkeit zur Darstellung zu bringen. Das geschah jedoch unseres Wissens bisher nur in der Form von Croquis, so daß Gysis wohl als der erste zu bezeichnen wäre, der diesen Gedanken in einem ausgeführten Bilde zur Geltung gebracht.

Kurzbauer's „Abgewiesener Freier" verräth selbst dem, der desselben Künstlers „Eingeholte Flüchtlinge" nicht kennt, ein ungewöhnliches Talent, welches sich nicht blos durch eine seltene Charakteristik und Lebenswahrheit, sondern auch durch einen entschieden idealen Zug kennzeichnet. Kurzbauer ist es offenbar nicht um blos äußere Wirkung zu thun, sein Ziel liegt höher.

Defregger's „Ringkampf" zeigt dieselbe geniale Auffassung des Kleinlebens, dieselbe anziehende Unmittelbarkeit und dieselbe bewunderswerthe Charakteristik, welche man in allen bisherigen Arbeiten dieses trefflichen Künstlers begegnete. Auch er strebt wie Kurzbauer nach innerem poetischen Gehalte.

Eine „Morgenandacht in der Familie Bach" von Rosenthal besitzt bei unleugbarer Härte des Vortrags und Zerrissenheit der Komposition in Farbe und Licht (die Figuren sind von zwei entgegengesetzten Seiten vom einfallenden Sonnenlicht beleuchtet) einzelne höchst anziehende Parthien und spricht für eine glückliche Naturbeobachtung. Doch hat der Künstler in der Ausführung der Einzelheiten nach Weise seines Meisters viel zu viel gethan und den Korb mit Wäsche auf dem Stubenboden für ebenso wichtig gehalten als den Kopf des Meisters, und so macht das Ganze bei dem Mangel der Unterordung des Unbedeutenden unter das Bedeutende einen unruhigen Eindruck.

Bolonachi brachte „Neapolitanische Fischer", trefflich in Farbe und Stimmung, Young „Schmuggler" von guter Charakteristik. Doch ist der Stoff ein schon allzusehr verbrauchter und hätte nur durch größere Originalität der Auffassung noch einigen Reiz für den Beschauer gewinnen können. Aber diese vermissen wir in beiden genannten Bildern.

Fabre de Four's „Pferde" sind in jener pastosen Weise gemalt, welche mehr an die Spatel als an den Pinsel erinnert und von einer gewissen Koketterie mit sogenannter Nachlässigkeit nicht frei ist.

In Neul's „Stillleben" sind die Nebensachen zur Hauptsache erhoben und die beiden Figuren ihnen vollständig untergeordnet. So kommt es, daß man sich des großen Fleißes in der Ausführung der Einzelheiten sowie der entschiedenen Anlage für Naturbeobachtung nicht ungetrübt erfreuen kann.

Zum Schluß haben wir noch eines trefflichen lebensvollen Bildnisses von Meisel zu erwähnen und der Piloty'schen Schule unsern aufrichtigen Dank für ihr Unternehmen auszusprechen.

München, Mitte September.

Aus Käser's Kunstsalon.

Wien, Anfang Oktober 1870.

Einige mit Geschick arrangirte, Aufsehen erregende Gemälde-Auktionen haben den Namen des Wiener Kunsthändlers Käser rasch populär gemacht in den Kreisen der hiesigen Künstler und Kunstfreunde, für welche er bald ein gesuchter Vermittler wurde. Der Aufschwung, den das Kunstleben in Wien während der letzten Jahre nahm, brachte auch dem Kunsthandel eine Zeit der Blüthe, und

bald ward für die Käser'sche Unternehmung der dunkle Laden unter den Tuchlauben zu enge. Käser miethete gegenüber seinem Geschäftslokale das erste Stockwerk eines Hauses und bot nun hier dem kunstliebenden Theile der Wiener Bevölkerung eine permanente Ausstellung, die neben den Ausstellungen im Schönbrunner- und Künstlerhause sehr wohl mit Ehren zu bestehen vermochte. Haben auch die Ausstellungen, die von dem Vereine einerseits und der Genossenschaft andererseits allmonatlich in Scene gesetzt werden, eine größere Mannigfaltigkeit für sich, so wird dieser Vortheil doch reichlich aufgewogen durch den Umstand, daß die Käser'sche Ausstellung nur Gutes zu bieten in der Lage ist, da sie nicht abhängt von zufälligen Einsendungen oft ganz obskurer Meister oder talentloser Dilettanten, die sich auf den üblichen Ausstellungen nicht selten doch in gar zu unerquicklicher Weise breit machen. Käser hat die günstigere Position, die dieser Umstand bedingt, ausgenützt, und in der That: es ist eine vornehme Gesellschaft, in welche sich der Besucher hier versetzt sieht. Erlauben Sie, daß ich als häufiger Gast dieselbe Ihnen vorstelle.

Zu dem Besten, was uns die letzten Monate auf dem Gebiete der Malerei gebracht haben, gehört ein Bildchen von Max: „Mephisto in den Kleidern Faust's". Mit philosophischem Sinne hat der Künstler die Doppelnatur des „Geistes, der stets verneint," zum Ausdruck gebracht. Es ist der Schalk, der die Maskerade aufführt, allein sein Auge blitzt düster dämonisch auf, indem er dem Faust die Worte nachruft: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft!" Die Genugthuung der Bosheit mischt sich in diese Düsterkeit: „So hab' ich dich schon unbedingt!" Fast meinen wir die Worte zu hören, wie sie zwischen den dünnen Lippen der „Spottgeburt aus Dreck und Feuer" hervorgepreßt werden. Der originellen und geistvollen Auffassung des Stoffes entspricht auch seine künstlerische Behandlung. Die Farben sind in wohlthuendem Verhältnisse zu einander abgetont, dabei von nicht gewöhnlicher Leuchtkraft; die Zeichnung von ganz besonders bemerkenswerther Sorgfalt.

Ein Bild dagegen, auf welchem kein Mensch philosophische Grübelei zu entdecken im Stande sein wird, ist die früher schon erwähnte „Venus" von Makart. Nicht angekränkelt von des Gedankens Blässe, sitzt die halblebensgroße Figur da und macht durchaus keine Ansprüche darauf, uns durch einen etwaigen geistigen oder seelischen Ausdruck zu fesseln. Sie hat dem rückwärts zur Seite stehenden Amor den Pfeil genommen; sicherlich hat er wieder einen recht dummen Streich begangen. Er scheint sich die Konfiskation seines gefährlichen Spielzeuges sehr zu Herzen genommen zu haben, denn er heult fürchterlich. Solchen Bildern gegenüber ist es am leichtesten, dem vielbewunderten und viel angefochtenen Künstler mit Einwendungen so gewichtiger Natur zu Leibe zu rücken, daß er sich ihrer nicht leicht mit stichhaltigen Gründen wird erwehren können. Daß er mit derlei Gemälden rein dekorative Zwecke verfolgen wolle, wird hier Niemand mehr glauben. Von einem Kunstwerke, das sich selbst Zweck ist, und das zu gesonderter, selbständiger Betrachtung bestimmt ist, von einem solchen Kunstwerke müssen wir doch mehr verlangen, als eine fast instinktiv gebotene Farbenharmonie, und sei diese Harmonie noch so bezaubernd. Die Gestalt, die hier für die erhabene Göttin der Schönheit und der Liebe ausgegeben wird, kann mit ebensoviel Berechtigung als ein hübsches Stubenmädchen betrachtet werden, das sich darin gefällt, ein ihr anvertrautes Kind in nacktem Zustande zu überwachen. Der Fleischton ist allerdings warm und leuchtend, allein es steht nirgends geschrieben, daß das hinreichend sei zur Charakterisirung der zartesten Gestalt des ganzen Olymps. Mag es Aphrodite Urania oder Pandemos sein, immer muß sie Göttin bleiben. Die Pinselführung ist auch auf diesem kleinen Bilde die sonst bei Makart übliche, frei und leicht, lediglich auf die Wirkung berechnet. Ueber die Berechtigung der Mittel, deren er sich bedient, ließe sich wohl manches zweifelnde Wort sagen, so z. B. darüber, ob es angeht, da direkt pures Gold, und nichts als das aufzutragen, wo man goldblondes Haar darstellen will.

Bekannt von der letzten großen internationalen Ausstellung in Wien her sind v. Angeli's eleganter „Rächer seiner Ehre", Rob. Ruß's sonnige und überaus wirkungsvolle „Motive aus Eisenerz", und Schindler's melancholisch schwarze, aber poetische „Partien aus dem Prater", — sie alle haben ihren Weg in Käser's Salon gefunden. Mit ihnen wanderte A. Achenbach's „Motiv von der kalabrischen Küste" hierher. Das Bild strahlt ganze Ströme von Licht und Wärme aus, indessen muß doch das Zutreffende des Ausdruckes „blechern", den man auf dasselbe anwandte, zugestanden werden. Einige Landschaften von H. Gude machen nicht den Eindruck, dessen man sich ihrem Urheber gegenüber wohl versehen könnte. Gude ist eine Spezialität und fast einzig in seiner Art in der Behandlung des bewegten Wellenschlags und der blitzenden Lichtwirkung auf demselben. Wo er auf festem Grunde steht, wo er sich mit Laubmassen abzufinden hat, scheint er sich nicht in seinem Elemente zu fühlen. Er wird nüchtern; darin liegt für uns der Erklärungsgrund für die Wirkungslosigkeit seiner Landschaften, die wir hier finden. Käser hat übrigens Gude's Hauptforce mit richtigem Gefühle erkannt; dafür spricht der Umstand, daß er Gude mit Erfolg zu bestimmen gesucht hat, sechs der schönsten österreichischen Gebirgsseen für seinen Salon zu malen. — Schon auf einer früheren Ausstellung machte sich ein junger Pole, Namens Gierymski vortheilhaft bemerkbar; mit dem Bilde aber, das wir hier von ihm finden, hat er sich kühn

strebend in die vorderste Reihe gestellt, in welcher unsere besten Meister stehen. Sein Bild, eine Jagdgesellschaft in einer Parkallee, ist so brillant in der Farbenwirkung und originell und poetisch in der Erfindung, daß es fast zum interessantesten Stücke der Ausstellung wird. Käser scheint sich überhaupt mit Vorliebe auf die aufstrebende, hoffnungsvolle Jugend zu stützen. So wird es sein Verdienst sein, zuerst auf manches bedeutende malerische Talent aufmerksam gemacht zu haben, und bei jungen Leuten, wie Charlemont und Rumpler, die schon in den Erstlingswerken so achtunggebietende Proben einer außergewöhnlichen Begabung geliefert haben, wird es allerdings ein Verdienst sein, ihnen die steinigen Wege des Anfanges geebnet zu haben. — Ein reizendes Idyll hat Beischlag geliefert. Ein griechisches Mädchen bekränzt an Bachesrand einen Jüngling: das der einfache Stoff, der noch dazu auch sehr einfach behandelt ist. Kein künstlerischer Knalleffekt, gar kein Asphalt, keine zweifelhafte Moral, kurz die höchste Solidität in Allem, die gewiß stets sehr schätzbar ist, die aber hier leicht langweilig werden könnte, würden wir nicht durch den unbeschreiblich anmuthigen Ausdruck des Mädchens gefesselt. Ein großes Bild von Flüggen: „Abend in Genua“, ist in jener dünnflüssigen Manier gemalt, die eine Errungenschaft unserer allerneuesten Zeit geworden ist. Die Komposition ist reiz- und leblos und leidet an bedenklichem Mangel von Einheitlichkeit, dagegen sind die einzelnen Figuren für sich gut komponirt, jedenfalls aber liegt der Hauptvorzug des Bildes in seinem Tone. Die Hauptvertreter des französischen paysage intime, Rousseau und Daubigny, auch Troyon sind gut vertreten; Rosa Bonheur zeigt sich als Bildhauerin. Sie modellirt die Thiere mit demselben Geiste, mit derselben Delikatesse, wie sie sie malt. Ein eigenthümliches Bild ist Tissot's „Vive la république“. Einige Incroyables stoßen in einer Weinlaube an auf das Wohl des freien Volksstaates, die jungen Frauen oder Mädchen, die ebenfalls an dem Symposion Theil nehmen, zeigen in ihren Zügen noch den Gram, den ihnen vielleicht der Henker des freien Staates zugefügt hat, auf dessen Wohl sie die Gläser zusammenklingen lassen. Es ist eine Mischung von raffinirter Sinnlichkeit, von Tragik und Bizarrerie in diesem Gemälde, daß es fast den Eindruck einer überzuckerten Tragikomödie von Hebbel macht. — Der Hunde-Stevens zeigt uns die Tantalusqualen eines Kettenhundes, vor dem ein mächtiges Stück Fleisch liegt, jedoch gerade drei Zoll weiter, als er mit der Schnauze langen kann, ohne sich ganz zu erwürgen. Von Willems finden wir ein Interieur aus seiner frühesten Periode, das zu Vergleichungen mit seinen späteren Werken herausfordert und eine interessante Illustration zu der Entwickelungsgeschichte des Künstlers bietet.

Noch haben wir nicht alles Hervorragende aus Käser's Salon genannt, doch hoffentlich genug, um die Berechtigung dieser Zeilen darzuthun.

B. Goldscheider.

Korrespondenzen.

Florenz, im August 1870.

Unlängst war der Unterrichtsminister Correnti im Garten des Hospitals von Santa Maria Nuova, genannt „Orto delle Ossa“, um das Frescobild zu besichtigen, welches das jüngste Gericht darstellt und von Fra Bartolommeo in Gemeinschaft mit seinem Freunde Mariotto Albertinelli gemalt wurde. Der Minister drückte den Wunsch aus, daß so viel wie möglich, nämlich der obere Theil des in sehr schlechtem Zustande befindlichen Frescobildes, erhalten und restaurirt werde, und der Verwalter der Bauhütte des Klosters schien hierauf bereitwillig einzugehen. Möge er es auch wirklich thun und nöthigenfalls die Regierung ihn unterstützen! — Denselben Tag besichtigte Correnti auch die ihrer Vollendung nahe Nationalbank, die nach den Plänen des Architekten Cipolla erbaut wurde. Anerkennung fanden besonders die Gemälde an den Plafonds von Prof. Samoggia und die Arbeiten des geschickten Dekorationsmalers Prof. Girolamo Magnani von Parma. — Doch scheint sich Correnti in der letzten Zeit etwas müde gelaufen zu haben, denn in der Einsicht, daß es absolut unmöglich sei, alle Kunstwerke und Monumente in ganz Italien selbst zu besichtigen, hat er das Projekt in's Auge gefaßt, das übrigens schon längst von Cavalcaselle vorgeschlagen war: ein Specialamt zur Beaufsichtigung der schönen Künste herzustellen. Er that davon im Senat Erwähnung, welcher einem solchen Vorhaben keinerlei Hinderniß entgegensetzt. Es ist nicht genug zu betonen, wie sehr nützlich eine solche Behörde wäre. Die Gesetze über die Incamerirung der geistlichen Güter, sowie über den Eigenthumswechsel jeder Art, wie er in Folge der Einigung Italiens eintrat, befehlen wohl der Regierung die Sorge für die Erhaltung der Monumente und der Kunstwerke; aber wer soll sie bezeichnen und ihren Werth bestimmen? Weil hiezu niemand vorhanden war, hat man sogar die Frist verstreichen lassen, welche vom Gesetz zur Bildung der Liste derjenigen Kunstwerke und Monumente bestimmt war, die erhalten werden sollten. Schon seit dem 15. August 1869 ist diese Frist verstrichen! Es ist deßhalb ein besonderes Gesetz von Nöthen, wenn man weitere Vorsorge für jene Werke treffen will, und ein solches Gesetz wird ausgearbeitet. — Wie sehr die Verzögerungen zu beklagen sind, wird man begreifen, wenn man bedenkt, daß die Erhaltung so vieler Monumente vom Augenblick abhängt. Außerdem war die stereotype Antwort, welche der Minister erhielt, wenn er von den Präfekten Informationen über Kunstwerke einzuziehen wünschte:

„Es ist hier Niemand da, der ein definitives Urtheil abgeben könnte". — Eine weitere Verfügung, die Correnti kürzlich getroffen, ist, daß er das Oratorium S. Firenze (neben dem Unterrichtsministerium) in ein Museum von Teppichen hat umgestalten lassen. Sechzehn Teppiche, darunter einige nach den Zeichnungen Raffael's, sind schon darin angebracht, und es sollen ferner die schönsten dahin kommen, welche gegenwärtig im Besitz der Domäne sind. Die übrigbleibenden von den 493 Teppichen, welche diese besitzt, sollen verkauft werden. —

Auch von Seite der Privaten wird jetzt zum Theil den alten Kunstwerken die nöthige Sorge und Pietät gespendet, andererseits lassen sich aber auch verschiedene der bekannten Barbareien melden. Das Haus Via Serragli, Ecke der Via Santa Monaca (Canto alla Cuculia) wurde jüngst von seinem Besitzer, dem Prof. Santarelli, an den Großmeister des S. Maurizius-Ordens verkauft. An der Ecke dieses Hauses befindet sich ein kleines, doch sehr werthvolles Tabernakel, welches eines der seltenen Bilder des Bicci di Lorenzo, eine Madonna mit dem Kinde, enthält. Dieses Tabernakel war fast vergessen und den Wenigsten bekannt, weil es von einer ganz verstaubten Scheibe den Blicken entzogen ward. Durch die Fürsorge des Grafen Cibrario, Großkanzlers und Sekretärs des genannten Ordens, wurde das Tabernakel mit vieler Sorgfalt restaurirt, eine neue Glasscheibe eingesetzt, und diese durch ein Drahtnetz vor etwaigen Beschädigungen durch die Straßenjugend geschützt. Nur stört die gelbe Farbe dieses Netzes, sowie die Berlocks von Silberherzen ꝛc., welche um das Tabernakel herumhängen.

Es wird immer noch viel in Italien veräußert. Einen solchen Akt der Beraubung Italiens um seine besten Schätze konnte der jetzige Minister noch verhüten. Die große Sammlung Castellani in Neapel, wohl die reichste und prächtigste Sammlung etruskischen und griechischen Goldschmucks, die überhaupt existirt, sollte an das Kensington-Museum zu London für eine Million verkauft werden. Dem Minister gelang es jedoch, Castellani zu bereden, daß er die Sammlung um einen weit geringeren Preis in Italien lasse. Den größeren Theil der Ankaufsumme wird der Provinzialrath von Neapel, die Regierung, nämlich das Ministerium des Ackerbaues und des Handels, sowie das des öffentlichen Unterrichts, den Rest bestreiten. Man beabsichtigt zugleich, neben dem Museum Castellani eine Specialschule für jenen Zweig industrieller Kunst zu gründen, und dieselbe „Scuola calitecnica" zu benennen. Auch das Interesse für eine Wiederbelebung der Kunstgewerbe findet immer mehr und mehr Boden in Italien.

Schließlich bleibt uns noch übrig, über zwei traurige Veräußerungen werthvoller Kunstwerke zu berichten. In der Hauptkirche von Acervia, einer Gemeinde zwischen den Marken und Umbrien, befindet sich ein Gemälde des Luca Signorelli von außerordentlichem Umfange. Dasselbe ist nämlich in 29 Felder eingetheilt, von denen 10 ziemlich groß, 19 kleiner sind.

Die Gemeinde Acervia hat nun beschlossen, dieses Bild zu verkaufen, um von dem Ertrage eine Wohlthätigkeitsanstalt zu stiften. Doch hiefür kann sich vielleicht noch ein italienischer Käufer finden. — Einen entschiedenen Verlust erleidet aber Italien durch den Verkauf der Gemäldesammlung der Familie Castelbarco in Mailand, welcher in Paris stattfinden soll. Darunter sind einige Gemälde von lombardischen Meistern, die allein schon durch ihre Seltenheit werthvoll sind. Besonders ist davon ein Bild des Bernardo Butinone zu erwähnen, das der Akademie in Mailand vergeblich zum Kauf angeboten wurde. Dasselbe stellt die sitzende Madonna mit dem Kind und S. Petrus Martyr sowie S. Bernardinus zur Seite dar. Auf dem Buch des Letzteren befindet sich die Inschrift:

PATER BUS
MANIFES HOMĪ
TAUINO BUS
MENTUU SIHS
MOMN

und auf dem Fußschemel der Jungfrau ist mit großen römischen Lettern der Name des Malers geschrieben:

Bernardus Butinonus
De Trivilio
1484.

Die Farbe ist etwas trocken und eintönig, doch nicht ohne Kraft und Lebhaftigkeit. Vergoldung fehlt, der Thron der Madonna ist im sogenannten bramantesken Stile gehalten.

Dieses Bild, welches gegenwärtig bloß aus drei Abtheilungen besteht, bildete wahrscheinlich einen Theil des Altarbildes, welches einst in der 3. Capelle links in S. Carmine zu Mailand zu sehen war. In zwei anderen, jetzt verlorenen Kompartimenten waren die Heiligen Franciscus und Vincentius abgebildet, während im Giebel der ewige Vater zwischen den Propheten Elias und Eliseus und an den beiden Enden der verkündigende Engel und Maria dargestellt waren. Pier Francesco Visconti, sehr beliebt bei den Herzögen wegen seiner militärischen und bürgerlichen Tugenden, hatte dieses schöne Bild in seiner Familienkapelle aufgestellt, wo ihm später seine Frau Euphrosina ein mit Figuren und Ornamenten reich geschmücktes Grabmal von den Bildhauern Tomaso Cazzanigo und Benedetto Briosco errichten ließ.

Um so schmerzlicher ist für Mailand der Verlust des erwähnten Bildes, das durch Erbschaft von den Visconti an die Castelbarco kam, als kein anderes sicheres Bild desselben Meisters in Mailand vorhanden ist. Die Fresken, welche er in der Kirche S. Pietro in Gessate

ausführte, sind fast noch ganz von Tünche bedeckt, und einige wenige Theile davon, welche vor einigen Jahren mit Sorgfalt enthüllt wurden, sind fast völlig verschwunden in Folge der Einflüsse von Luft und Nässe. Das sehr schöne Bild, welches im Dom von Triviglio zu sehen ist, wurde von Butinone in vollkommener Gemeinschaft mit Zenale ausgeführt, wie aus einem Kontrakt von 1486 im Mailändischen Notariatsarchiv hervorgeht, so daß es unmöglich ist, die Hand des einen Künstlers von der des andern auf diesem Bilde zu unterscheiden. Das einzige Bild, welches jetzt noch in Italien bleibt, um daran mit Sicherheit den Charakter des Butinone studiren zu können, ist ein kleines, doch prächtiges Bild beim Grafen Giberto Borromeo auf der Isola Bella im Lago maggiore. Die Madonna ist hier mit dem Kinde auf einem Throne und in einem schönen bramantesken Tempel dargestellt, mit zwei Heiligen zur Seite und zwei Engeln zu ihren Füßen. Am Sitz der Madonna steht:

Bernardinus Butinonus
De Trivilio pinxit.

Gleichzeitig mit diesem schuf Butinone ein anderes Bild, welches nach Torre ehemals in der Mitte des Apsis in S. Maria delle Grazie zu Mailand sich befinden sollte und das jetzt verschwunden ist. Es stellte die Madonna dar, vor welcher Caspar Vimercati, General des Francesco Sforza, niederkniete. In derselben Epoche (am 9. Dec. 1490) berief endlich der Herzog Lodovico den Butinone mit seinem Genossen Zenale von Triviglio, damit er ihm so schnell wie möglich die „Sala della Palla ad istoria“ im Castell von Porta Giovia male. Doch ist seit langer Zeit keine Spur mehr von den Malereien der beiden Meister vorhanden.

Dr. H. Semper.

Nekrolog.

Humbert, Jul. Eug., Maler, geb. zu Straßburg 1821, † in Paris 8. Juli 1870, Schüler von Picot und Gleyre. — **Negelen, Jos. Math.**, Maler, geb. zu Pruntrut 1792, † daselbst 11. Juni 1870, Schüler von Girodet. — **Simoneau, A. G.**, Maler, geb. in Brügge 1810, † 10. Juli in Brüssel.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Die „Chronique des Arts“, Beiblatt zur Pariser „Gazette des Beaux-Arts“ hat seit Anfang September ihr Erscheinen vorläufig eingestellt. Das Septemberheft der „Gazette“ ist noch vor der Cernirung von Paris erschienen. Hr. E. Galichon verspricht seine Abonnenten für den Ausfall schadlos zu halten.

Ueber die Haarlemer Maler und die S. Lucasgilde zu Haarlem veröffentlichte der unermüdliche Lokalforscher A. van der Willigen bekanntlich im Jahre 1866 ein Werk in holländischer Sprache, welches manche interessante Aufschlüsse über die Lebensverhältnisse verschiedener niederländischer Meister gab. Gegenwärtig ist die seit längerer Zeit vorbereitete, wesentlich vermehrte französische Ausgabe des Werkes erschienen, über welche wir uns näheren Bericht vorbehalten.

Personalnachrichten.

Edwin Landseer, der berühmte Thiermaler, wurde von der Universität zu Oxford zum Doctor ernannt.

* **Der Aquarellmaler E. Kaiser** aus Wien wurde von der Arundel Society für eine Reihe von Jahren engagirt, um die für die chromolithographischen Publikationen der Gesellschaft bestimmten Bilder in Italien aufzunehmen. Nachdem der treffliche Künstler unlängst den Perugino in S. Maddalena dei Pazzi in Florenz und die drei berühmten Fresken von Tizian in der Scuola del Santo zu Padua vollendet hat, ist er gegenwärtig mit den Kopien von zwei der schönsten und besterhaltenen Gemälde des Avanzo in der Kapelle S. Giorgio daselbst beschäftigt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die diesjährige Kunstausstellung in Antwerpen** war namentlich von Pariser und von in Paris lebenden belgischen Künstlern beschickt. Hébert, Fromentin, Courbet, Bouguereau, Wappers, Stevens und van den Bussche ernteten den meisten Beifall, zum Theil mit Bildern, welche schon im diesjährigen Pariser „Salon“ ausgezeichnet wurden. Unter den Antwerpener Künstlern werden Dyckmans, Dauriac, Bruyker, van Lerius, Lagey, ein Schüler des verstorbenen Leys, und die Landschafter Jacob Jacobs und Lamorinière als die am besten vertretenen genannt. Die Skulptur war ärmlich, die graphischen Künste waren so gut wie gar nicht repräsentirt.

* **Die Musterausstellung der österreichischen Kunstindustrie**, welche das österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien zur Feier der Inauguration der neuen Museumsräume veranstaltet, wird erst am 1. September nächsten Jahres eröffnet werden, da der Neubau bis zu dem früher beabsichtigten Eröffnungstermin (1. Mai) nicht fertig werden kann. Bisher haben sich etwa 300 Aussteller aus den cisleithanischen Ländern Oesterreichs gemeldet.

B. **Düsseldorf.** In der Permanenten Kunstausstellung von Bismeyer und Kraus erregte jüngst ein Bild mit lebensgroßen Figuren, das Abendmahl Christi darstellend, ein ungewöhnliches Aufsehen. Der Schöpfer desselben, E. von Gebhardt aus Rußland, hatte schon seit vielen Jahren durch seine höchst originellen Gemälde, die in Auffassung und Darstellung so ganz von dem gewohnten Charakter moderner Bilder abwichen, viele Lobredner und noch mehr Widersacher gefunden, so daß bei der Ankündigung dieses seines neusten und größten Werkes die allgemeine Neugierde rege wurde. Gebhardt entkleidet die biblischen Gegenstände gänzlich ihres traditionellen Charakters, er übersetzt sie gleichsam in's Nordische und hat sich dabei so an die altdeutsche und altniederländische Darstellungsweise angeschlossen, daß man sich vor seinen Bildern in die Tage der van Eyck, Memling und Holbein zurückversetzt wähnt. Wenn dies bei seinen früheren Werken oft störend wirkte, so tritt es in dem „Abendmahl“ schon weniger hervor; dasselbe beweist überhaupt einen ganz außerordentlichen Fortschritt und das gewissenhafteste Streben nach den höchsten Zielen der Kunst. In Malerei und Durchführung läßt es kaum etwas zu wünschen übrig. Eine ungemein tiefe Empfindung spricht aus allen Gestalten, und wer sich mit der Auffassungsweise Gebhardt's nicht befreunden kann, der wird an der originellen Leistung doch nicht ohne Interesse vorübergehen. —

Auf der Ausstellung von E. Schulte fesselte eine mit virtuoser Technik gemalte große Marine von Andreas Achenbach die allseitige Aufmersamkeit. Leuchtkraft der Farbe und Meisterschaft der Behandlung machen das Werk zu einem der besten des berühmten Künstlers. Ein größeres Genrebild von Christian Böttcher „Abend am Rhein“, versetzt lebhaft in das bewegte Leben eines malerischen Städtchens, auf dessen Marktplatze sich die verschiedensten Gestalten plaudernd und geschäftig zusammenfinden, ein Gegenstand, dessen Behandlung dem Künstler besonders zusagt und dem er seine durchschlagendsten Erfolge verdankt.

* **Die Londoner internationale Ausstellung** von 1871 soll trotz der kriegerischen Ereignisse zur bestimmten Zeit im nächsten Jahr ihren Anfang nehmen. Es ist dies bekanntlich die erste in einer Serie jährlicher Ausstellungen, welche vom 1. Mai bis 30. September zu South Kensington unter Leitung der königl. großbrit. Ausstellungskommissäre von 1851 während der nächsten Jahre veranstaltet werden sollen. Die bisherigen Weltausstellungen sind mehr und mehr zu prunkvollen Schauspielen für das große Publikum geworden; der Zweck, über die neuesten Fortschritte im Gebiete der Industrie und Kunst, über die hervorstechenden Leistungen der einzelnen Länder in den verschiedenen Gattungen der Produktion lehrreiche Aufschlüsse zu geben, droht allmälig vereitelt zu werden; der Wunsch, eine Umkehr auf dem betretenen Wege herbeizuführen, hat sich bereits allgemeine Geltung verschafft. Man ist daher in London von der früheren Idee einer neuen Weltausstellung

für 1872 wieder abgekommen und hat statt dessen den Plan gefaßt, in sechs aufeinander folgenden Jahren Theilausstellungen abzuhalten, deren jede nur bestimmte Klassen von Gegenständen umfassen und ausschließlich die praktischen und pädagogischen Aufgaben des Ausstellungswesens im Auge behalten soll. Es werden zu diesen Ausstellungen nur solche Gegenstände zugelassen, welche sich entweder durch Neuheit oder durch besondere Wohlfeilheit oder durch musterhafte Beschaffenheit auszeichnen. Es werden keine Preise ertheilt; das Diplom, in welchem dem Aussteller bezeugt wird, zu den Ausstellungen zugelassen worden zu sein, bildet die einzige Auszeichnung. In jedem Lande wird eine eigene Jury eingesetzt, welche über die ausstellungswürdigen Gegenstände entscheidet. Die Ausstellung von 1871 wird folgende Klassen von Gegenständen umfassen:

Abtheilung I. — Schöne Künste, an und für sich betrachtet, oder in ihrer Anwendung auf Nützlichkeits-Gegenstände.

Klasse 1. Malereien aller Art, in Wasserfarben, Tempera, Wachs, Email, Glas, Porcellan, Mosaiken u. s. w.

„ 2. Skulpturen, Modellirungen, Schnitzereien und Schneidereien in Marmor, Stein, Holz, Terracotta, Metall, Elfenbein, Glas, werthvollen Steinen und anderen Materialien.

„ 3. Kupferstiche, Lithographien, Photographien u. s. w.

„ 4. Architektonische Entwürfe, Zeichnungen und Modelle.

„ 5. Tapeten, Teppiche, Stickereien, Shawls, Spitzen u. s. w., nicht als Manufaktur-Gegenstände ausgestellt, sondern mit Rücksicht auf das künstlerische Element in Zeichnung oder Farbe.

„ 6. Muster-Zeichnungen für dekorative Manufaktur-Gegenstände aller Art.

„ 7. Kopien von antiken oder mittelalterlichen Gemälden, Mosaiken, Schmelzarbeiten, Reproduktionen in Gyps und Elfenbein, elektrotypische Nachbildungen von schönen älteren Kunstwerken u. s. w.

Abtheilung II. — Manufaktur-Gegenstände.

Manufaktur-Gegenstände, Maschinen und Rohmaterialien.

Klasse 8. Töpferarbeiten jeder Gattung, als: irdenes Geschirr, Steingut, Porzellan u. s. w., mit Einschluß von Terra-cotta's, die beim Bauen benutzt werden; nebst neuen Rohmaterialien, neuen Maschinen und Verfahrungsweisen für die Verfertigung von solchen Manufakturgegenständen.

„ 9. Woll- und Wollgarn-Fabrikate. Nebst Rohprodukten, aus neuen Quellen bezogen oder nach neuen Verfahrungsweisen zubereitet, und neuen Maschinen für Woll- und Wollgarn-Manufaktur.

„ 10. Erziehungsmittel und Apparate.

Sektion a. Schulgebäude und was zu ihrer Einrichtung gehört.

„ b. Bücher, Karten, Erd- und Himmelskugeln, Instrumente u. s. w.

„ c. Apparate für körperliche Uebungen, mit Einschluß von Spielsachen und Spielen.

„ d. Proben und Veranschaulichungen von Methoden für den Kunstunterricht, sowie die Unterweisung in der Naturgeschichte und Physik.

„ e. Proben von Schularbeiten als Beispiele der Erziehungsresultate.

Abtheilung III. — Wissenschaftliche Erfindungen und neue Entdeckungen jeder Art.

In's Einzelne gehende Verordnungen, sowie Verzeichnisse der verschiedenen Gewerbe, die bei der Verfertigung der Manufaktur-Gegenstände betheiligt sind, werden später ausgegeben.

Abtheilung IV. — Erzeugnisse des Gartenbaues.

Internationale Ausstellungen von neuen und seltenen Pflanzen, sowie von Obst- und Gemüsearten, Blumen und Pflanzen, die eine besondere Kultur zeigen, werden durch die Königliche Gartenbau-Gesellschaft (Royal Horticultural Society, in Verbindung mit den obengenannten Ausstellungen gehalten.

Besondere Verordnungen für die Ausstellung von Gartenbau-Erzeugnissen werden durch die Königl. Gartenbau-Gesellschaft veröffentlicht werden.

Die Ausstellungskommission wird für einen vollständigen, mit thunlichster Raschheit zu publicirenden Katalog in englischer Sprache Sorge tragen. Eine Probe dieses Katalogs, welcher ein wahres Muster seiner Art zu werden verspricht, liegt der offiziellen Ankündigung des Unternehmens bei. Da lesen wir z. B. unter der Ueberschrift „Painting“:

7. A SHOEMAKER'S WIFE, WITH HER CHILD AND AN APPRENTICE, WATCHING A MOUSE IN A TRAP ... ... *Prof. L. KNAUS.* Germany. 140, *Duisburger Strasse, Dusseldorf.* Born at Wiesbaden; pupil of the Dusseldorf School of Art; Member of the Bavarian Order of Maximilian; Officer of the Legion of Honour; Knight of the Order of the Red Eagle, 3rd Class; Knight of the Order of Francis Joseph; Knight of the Order of Leopold; Knight of the Order of Adolphus of Nassau; Member of the Academies of Berlin, Vienna, Stockholm, Amsterdam, Munich, Antwerp, Brussels. First Class Medal, 1855; Grand Prize, 1867.

Aehnliche Notizen über Geburts- und Wohnort, Bildungsgang, Auszeichnungen u. s. w. sind für jeden einzelnen Aussteller beabsichtigt. Die Notizen dazu werden von den Einsendern erbeten. Weitere Aufschlüsse über die Einsendungsmodalitäten giebt die Ankündigung, welche unter der Adresse: Lieut.-Col. Scott, R. E., Offices of Her Majesty's Commissioners for the Exhibition of 1851, Upper Kensington Gore, London W. gratis zu beziehen sind.

Vermischte Kunstnachrichten.

* Professor Cav. G. Botti, der in den letzten Jahren die Fresken des Benozzo Gozzoli im Camposanto zu Pisa nach einem neuen, von ihm erfundenen Verfahren restaurirte, wendet jetzt dieselbe Methode zur Erhaltung der stark beschädigten Fresken Mantegna's in den Eremitani zu Padua und zwar zunächst der auf den h. Christoph bezüglichen Bilder an. Das Verfahren besteht namentlich in der Befestigung der losgelösten und vorgebogenen Stücke des Bildergrundes. Retouchiren und Uebermalen wird sorgsam vermieden.

Durch die Beschießung Straßburgs ist leider eine Anzahl bisher wenig beachteter Kunstwerke zu Grunde gegangen, wie aus einem Berichte von A. Woltmann in der Nationalzeitung hervorgeht. Die im Erdgeschosse des Stadthauses in drei prachtvollen Sälen befindliche kleine Gemäldesammlung ist nämlich durch eine ebenso unverzeihliche Sorglosigkeit, wie sie gegenüber der Bibliothek beliebt wurde, ein Opfer der Flammen geworden. Das Hauptwerk dieser kleinen Galerie, dessen Verlust schwer ins Gewicht fällt, war eine Verlobung der h. Katharina von Memling. Von Bedeutung waren ferner ein weibliches Bildniß von Miereveld, eine Madonna von Perugino „so schön wie ein jugendlicher Raffael“ und endlich mehrere große repräsentirende Kirchenbilder von Philipp de Champagne.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Hofstede de Groot, P. Ary Scheffer. Ein Charakterbild. Berlin, Heinersdorff. gr. 8. 25 Sgr.

Pettenkofer, M. von. Ueber Oelfarbe und Konservirung der Gemälde-Galerien durch das Regenerationsverfahren. Braunschweig, Vieweg u. Sohn. 25 Sgr.

Englisch Painters of the present day. Essays by J. B. Atkinson, Sidn. Collin, Tom Taylor and W. M. Rosetti. With autotype illustrations. (Berlin, A. Asher & Co.).

Van der Willigen, A. Les artistes de Harlem. Notice historiques avec un précis sur la Gilde de St. Luc. Harlem, Bohn's Erben.

Zeitschriften.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. 1870. Heft II u. III.

Saggio critico intorno alle opere di pittura dell' epoca del Rinascimento esistenti nella R. Galleria di Berlino. Von Dr. Gustavo Frizzoni. — Die Basler Archive über Hans Holbein den Jüngeren, seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen. Von Ed. His. — Die Handzeichnungen des Fra Bartolommeo im Besitz der Frau Grossherzogin Sophie von Sachsen-Weimar. Von A. v. Zahn. — Holbeins Madonna mit den Maiglöcklein. Von Schmitter-Hug. — Ein paar Worte über die Holbeinfrage. Eine Entgegnung. Von Wilh. Schmidt. — Nachtrag zum Verzeichniss der Radirungen Salvator Rosa's. Von C. Meyer — Zwei Briefe von Overbeck an Aug. Kestner. — Darstellung der Stärke Herculis auf Wandtapeten im herzoglichen Schlosse zu München. Von Jos. Baader. — Die erste Venetianische Krystallglasfabrik in Bayern. Von Jos. Baader. — Bibliographie: Lochner, die Personennamen in Albrecht Dürer's Briefen aus Venedig. Von M. Thausing.

Deutsche Bauzeitung. Nr. 40. u. 41.

Reisenotizen über die Kathedrale zu Rheims (Mit Abbild.). — Ein Vorschlag zur Aufstellung des Schiller-Standbildes in Berlin.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 18. 19.

Salon d'Anvers. — Jean Bapt. Crépu.

Aufruf an die deutschen Künstler!

[5] Eine deutsche Invalidenstiftung wird unter dem Protektorate des Kronprinzen von Preußen gegründet.

Gerne wird Jeder daheim für diese nationale Stiftung opfern, welche den aus siegreichen Schlachten heimkehrenden verwundeten Kriegern Hilfe gewähren und sie vor Noth schützen soll.

Von dem Gedanken beseelt, daß die Künstler stets antheilnehmend freudig ihre Opferwilligkeit bewähren, haben wir den Entschluß gefaßt, eine Verloosung von Kunstwerken zu veranstalten und die gesammte deutsche Künstlerschaft um Gaben, bestehend in Werken ihrer Hand aus allen Zweigen der bildenden Kunst, zu bitten.

Dieselben sollen verloost und hiezu 100,000 Loose à 1 Thaler ausgegeben werden.

Der Ertrag wird ausschließlich der Invaliden-Stiftung gewidmet und eine Ehrengabe der deutschen Künstler sein.

Bereits sind von der Hamburger Kunstgenossenschaft werthvolle Kunstwerke im Betrage von 10,000 fl. in Aussicht gestellt. Die Künstler anderer Städte werden nicht zurückbleiben. Wir dürfen somit die sichere Hoffnung hegen, Kunstwerke im Gesammtbetrage von 100,000 Thalern zusammenzubringen.

Die Lokalvereine der deutschen Kunstgenossenschaft werden gebeten, Einzeichnungslisten in Umlauf zu setzen, dieses patriotische Unternehmen nach Kräften zu fördern und die Resultate uns möglichst bald mitzutheilen.

Die Allerhöchste Genehmigung zu dem Verloosungsplan werden wir sodann nachsuchen, denselben veröffentlichen und die Ausgabe der Loose beginnen.

Das ganze Unternehmen wird dem Schutze der königl. bayer. Staatsregierung unterstellt werden.

Deutsche Kunstgenossen! Unsere Theilnahme und die Sympathien unserer Herzen begleiten unsere tapferen Krieger. Aber nicht nur mit Lorbeern sollen die Helden von Weißenburg, Wörth und Spicheren, von Gravelotte und Sedan geschmückt, und ihre glorreichen, ruhmvollen Thaten in Farben und Formen, in Marmor und Erz verherrlicht werden. Wir wollen auch mit unserer Hände Arbeit thatkräftig mitwirken, auf daß die, welche in den heißen Schlachten bluteten, verwundet und verstümmelt zur Heimath kehren, in den ferneren Tagen ihres Lebens der Sorge und Noth enthoben sind, und ihre Zukunft in Harmonie mit ihren verdienstvollen Thaten für das Vaterland gebracht wird.

Der Segen des Himmels walte über unserem Unternehmen und führe es einem glücklichen, der deutschen Kunst würdigen Erfolge zu.

München, den 25. September 1870.

Der Ausschuß der Münchener Künstlergenossenschaft.

Der Vorstand: Prof. **Conrad Knoll.**

Für die Hamburger Kunstgenossenschaft: **H. Steinfurth,** Historienmaler.

Nr. 2 der Kunstchronik wird Freitag den 4. November ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3). zu richten.

4. November.



Nr. 2.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die Stoffwelt der neuesten Malerei.

Studien im Pariser „Salon" von 1870.

Von Ernst Ihne.

Die Chronik der Kunstgeschichte vervollständigt sich von Tag zu Tag, aber im umgekehrten Sinne: während die Arbeit des Chronisten erleichtert wird, wächst sie quantitativ und wächst an Bedeutung die Aufgabe des Kritikers. Die Räthsel, welche die Kunstgeschichte dem Forscher aufgiebt, häufen sich mit dem Alter der Civilisation in ähnlicher Weise, wie die der politischen Geschichtsforschung. — Während in den ältesten Kulturstaaten nur einzelne, gleichsam primäre politische Kräfte auftraten, die in ihrem Zusammenwirken und in ihrer individuellen Fortentwickelung das komplicirte politische Leben der modernen Welt erzeugt haben, finden wir in der Kunstgeschichte der alten Welt nur einzelne einfache Tendenzen oder Kräfte, deren dynamische Gesetze verhältnißmäßig leicht zu berechnen sind. — Aber auch diese Kräfte leben fort neben denen, die sich neu aus ihnen entwickelt haben, und liegen diesen zu Grunde, wie die großen kosmischen Kräfte neben und über denen der Flora und Fauna fortexistiren. Wenn die Kunst des alten Hellas die Aufgabe hatte, den Menschen in seinem anschaulich physischen Wirken typisch darzustellen, wenn die Malerei der Renaissance in ähnlicher Weise die großen rein menschlich psychischen Typen fixirte, so fehlt auch unsrer Zeit nicht das Bedürfniß diese Aufgaben künstlerisch zu lösen. — Die Typen sind unvergänglich, aber ihre Darstellungen sind immer neue Variationen über dasselbe Thema. Heute werden sie anders aufgefaßt als vor Zeiten, und in dieser Selbständigkeit der Auffassung erkennen wir gerade die Zeugungsfähigkeit der modernen Kunst; denn die in den Werken der bildenden Kunst abgespiegelten Ideale vergangener Jahrhunderte gehören diesen eigenthümlich an, und nur ein bewußter Eklekticismus wird an diesen überlieferten Typen festhalten können. Die Mutterliebe und die Geschlechtsliebe sind begrifflich genommen heute noch dasselbe wie vor drei Jahrhunderten, aber die Mutter und das Weib des 19. Jahrhunderts sind nicht mehr die Venus des Tizian und die Raffaelische Madonna.

Die Fortentwicklung und Umbildung dieser Tendenzen zu verfolgen, ist nun die Aufgabe des Kunsthistorikers im Gegensatz zu der des Chronisten. Das Prinzip des vergleichenden Studiums, durch das man in der gesammten Naturwissenschaft und in der Philologie so große Resultate erzielt hat, muß auch in der Kunstwissenschaft durchgeführt werden, und jede der Kunstausstellungen, die fast alljährlich in den großen europäischen Hauptstädten stattfinden, bietet zu diesem vergleichenden Studium eine treffliche Gelegenheit. Denn wir finden in diesen unglaublich zahlreich beschickten Ausstellungen alljährlich jede Richtung der modernen Kunst durch mehr oder weniger gute Beispiele vertreten, und in der Kunstgeschichte wie in der vergleichenden Anatomie braucht man nicht immer ein Prachtexemplar, um daran die Eigenschaften der Art zu studiren.

Der Forscher wird hier nicht nur die bedeutendsten Leistungen nennen und würdigen müssen, er muß auch die weniger hervorragenden künstlerischen Erscheinungen, die fast ebenso zahlreich und mannigfaltig zu sein scheinen wie die der freien Natur, auf wohlbekannte Tendenzen und Bestrebungen zurückführen, wie in der sogenannten exakten Wissenschaft das Streben des Forschers darauf gerichtet ist, die mannigfaltigen Aeußerungen der Lebenskraft auf bestimmte unwandelbare Gesetze zu reduciren; und das Ver-

fahren ist in beiden Fällen im Wesentlichen dasselbe. Nur in einer Beziehung genießt der Kunsthistoriker einen Vortheil. Ich meine in Beziehung auf den Streit über Induktion und Deduktion. Denn während in der Kosmologie die Fundamentalsätze des deduktiven Verfahrens des Einzelnen stets angegriffen werden, besitzen wir in gewissen psychologischen Axiomen einen festen Boden für die Deduktion in der Kunstphilosophie. Als Basis dient hier der Satz von der Subjektivität der Vorstellung, welcher, von der Anschauung auf das abstrakte Wissen ausgedehnt, die Grundlage der modernen Philosophie bildet. Daß wir das Ding an sich nicht kennen, wird noch bestritten, daß wir aber die Dinge selbst nicht sehen, sondern blos ihre Beziehungen zu uns, ist so gut wie selbstverständlich.

Aus diesem Satze allein könnte man nun eine Theorie der bildenden Künste entwickeln. Es folgt daraus direkt, daß die Rangordnung der Objekte in der Kunst eine ganz andere ist als in der Natur und in der Wissenschaft, und daß diese Rangordnung bestimmt werden muß durch das Verhältniß der Objekte zum menschlichen „Ich“ und durch ihre kausale Entfernung vom Kampfplatz der menschlichen Sympathien und Leidenschaften. — Die Gesetze der okularen Perspektive, in's Geistige übersetzt, bilden also den Leitfaden des künstlerischen Wirkens. Sie bestimmen in der Geschichte der Kunst dasjenige, was ihr innerstes Wesen ausmacht, die Wahl des Gegenstandes und ihre Lage zum geistigen Standpunkte.

Es ist aber offenbar, daß wir auch auf induktivem Wege an dasselbe Ziel gelangen müssen, wenn wir die Störungen in Betracht ziehen, welche jede gesetzmäßige Entwickelung durch fremde Einflüsse erleidet. Unser Augenmerk muß also hauptsächlich darauf gerichtet sein, die Störungen kennen zu lernen und zu erklären. — Allerdings setzen wir uns bei dieser induktiven Untersuchung dem Vorwurfe aus, a priori einen Satz aufgestellt zu haben, den wir nur auf aposteriorischem Wege erreicht zu haben vorgeben. Das ist aber ungefähr, wie wenn der Wanderer von einer Höhe aus das Ziel seiner Reise entdeckt, seine Marschroute danach bestimmt und zuletzt auch wirklich anlangt.

Wenn ich nun hier versuche in einem bestimmten räumlich und zeitlich eng begrenzten Gesichtsfelde das Walten dieser Gesetze der geistigen Perspektive nachzuweisen, so ist es einleuchtend, daß diese Betrachtungen einen durchaus fragmentarischen Charakter haben müssen.

In einer erschöpfenden Behandlung dieser Frage müßte man jede künstlerische Strömung nicht nur nach unten verfolgen können, sondern auch aufwärts bis in das ferne Quellengebiet der Kunst und des Wissens. Hier müssen wir zufrieden sein, wenn wir, diesen und jenen Strom in einer bestimmten Höhe aufnehmend, zeigen können, daß sie trotz aller Abweichungen und Krümmungen doch alle in derselben Richtung führen, alle an dasselbe Ziel.

Der französische „Salon“, der am 7. Mai in den Elysäischen Feldern eröffnet wurde, und den ich hier in diesem Sinne zu besprechen beabsichtige, enthielt diesmal über 5000 Kunstwerke und darunter nahe an 3000 Gemälde. Diese überwältigende Zahl, zusammengenommen mit der kurzen Jahresfrist, gibt schon einen Anhaltspunkt für die kritische Beurtheilung der Ausstellung, denn man kann schon daraus fast mit Sicherheit schließen, daß die große Mehrzahl dieser Gemälde der Studienmappe des Jahres entnommen ist und daß die Technik der Malerei, im weitesten Sinne des Wortes, der eigentliche Gegenstand dieser jährlichen Konkurse sein muß. — Es ist also in erster Linie eine fachlich künstlerische Ausstellung, die durch den weiten Ueberblick, den sie über die Leistungen des Jahres gewährt, den Künstlern eine ausgezeichnete Gelegenheit zur Selbstkritik bietet. Ich will die Frage unerörtert lassen, ob im Interesse des weiteren didaktischen Zweckes, den man bei diesen Ausstellungen verfolgt, im Interesse der künstlerischen Bildung des Publikums eine etwas sorgfältigere und bedeutend weiter gehende Sichtung des Materials nicht wünschenswerth wäre. Sicher ist es, daß sich diese mit dem neuen Systeme des künstlerischen Selfgovernment schwer vereinigen ließe.

Wir haben also die ganze künstlerische Ernte des Jahres vor uns, und es bleibt der Kritik überlassen, das Korn von der Spreu zu sondern.

Zuerst müssen wir den technischen Leistungen, der koloristischen Bravour und der Pinselvirtuosität die schuldige Anerkennung zollen. Es ist ganz möglich, daß diese technischen Errungenschaften der modernen Franzosen für die Zukunft der Malerei von größerer Bedeutung sein werden, als alle ihre geistigen Bestrebungen. Uns interessirt die Virtuosität hauptsächlich, insofern als sie die Wahl des Gegenstandes beeinflußt. In ähnlicher Weise hat die arithmetische Notation der Inder auf den Fortschritt der Civilisation mächtiger eingewirkt als ihre politischen Institutionen und ihre tiefsinnigen Philosophien.

Für den Maler, der den Menschen selbst zum Gegenstande seiner Gemälde macht, ist die eigentlich auch in's Gebiet der Technik gehörige anatomische Kenntniß des menschlichen Körpers und die vollständige Beherrschung der Darstellungsmittel von derselben Wichtigkeit, wie für den Dichter die Herrschaft über die Sprache. Daß aber diese Kenntniß und diese Fertigkeit allein dem Maler ebensowenig genügen, wie die Sprache dem Dichter, das wird nicht ganz allgemein zugegeben, vielleicht weil es leichter ist, in einem Gemälde den fehlenden Gedanken zu ergänzen als die sinnliche Form.

Oft ist es der Künstler selbst, der erst durch den Titel die Idee in sein fertiges Werk hineinlegt, und oft die Phantasie des Beschauers, die in einem Gemälde eine Idee zu erkennen glaubt, ähnlich wie sie in die glimmenden Kohlen des Heerdes oder in die zerrissenen Wolken-

gebilde des Abendhimmels wunderliche Gestalten, Landschaften, Burgen und Schlösser hineindichtet.

Das Betiteln solcher ideenloser Bilder ist eine Koncession, welche der Künstler glaubt dem Publikum machen zu müssen, und fast nur anerkannte Größen werden es wagen eine ausgestellte Aktfigur im Katalog einfach „Studie" zu nennen. Nun ist zwar eine Figur, die gemalt worden ist, um daran Arme, Beine oder Rumpf zu studiren, noch lange kein Kunstwerk, aber diese Studien sind die unerläßlichen Vorarbeiten für die ideal-typische Malerei, die in erster Linie aus ihnen hervorgeht.

Es muß uns auffallen, darf uns aber nicht befremden, daß das Weib viel häufiger der Gegenstand dieser nach dem Typischen suchenden Studien ist als der Mann. Denn der Körper des Mannes, dessen Vorzüge in seiner Normalität bestehen, hat unendlich an Bedeutung verloren, er ist durch eine Umkehrung des ursprünglichen Verhältnisses fast zu einem Anhängsel des Gehirns geworden, und die Bedeutsamkeit des männlichen Gesichtes liegt nur in seiner Individualität, d. h. in seiner Abweichung vom Normalen. Dies wird noch klarer, wenn wir uns erinnern, daß die einzigen modernen Männertypen in der Genremalerei zu finden sind, bei welcher der Maler seinen Gegenstand in einer geistig unter ihm liegenden Sphäre sucht. — Beim Weibe aber ist es anders. Vor allem haben wir zu bedenken, daß es der Mann ist, der sie malt, und daß dieser sie nur sehen kann durch das Mittel der Geschlechtsbeziehungen im weitesten Sinne des Worts. Die jetzt populären Emancipationsprojekte mögen das vielleicht Alles ändern, bis jetzt aber kennen wir keinen andern Existenzgrund des Weibes als ihr Geschlecht. Der Standpunkt für ihre Darstellung verschiebt sich also nur wenig, je nach dem Naturell und nach dem individuellen Belieben des Malers, und so entstehen die verschiedenen weiblichen Typen in der Kunst. Man denke nur beispielsweise an die lange konstant bleibenden Weibertypen der großen Italiener.

Ich kann mir nun zu dem eben Gesagten kein besseres Beispiel wünschen, als ein Bild von Baudouin, das den meisten Besuchern des Salons aufgefallen sein muß: Venus Lybica.

Es ist eine schwarze Aphrodite Anadyomene von unverkennbarem Negertypus, mit dicken Lippen und mit krausem Haar, die, auf einem Delphine durch die schäumende Fluth dahinfahrend, einem neben ihr sitzenden, ebenfalls lybischen Eros wohlgefällig zulächelt.

Es ist dies weniger ein Bild als eine gemalte Thesis, ich wenigstens kann mir diese unappetitliche Venus nicht anders motivirt denken, als dadurch, daß der Maler an ihr die Subjektivität eines jeden Schönheitkanons hat demonstriren wollen.

Ein solches subjektives Venusbild trägt ein Jeder von uns im Herzen, und man könnte nicht nur eine lybische, eine semitische und eine arische Venus malen, sondern mit demselben Rechte eine deutsche, eine englische und eine französische.

Entsprechend den drei Entwicklungsstufen des Weibes, hat nun die ideale Malerei drei Weibertypen geschaffen, die mit leisen Variationen immer wiederkehren: Psyche, Venus und Madonna Maria. Venus und Madonna sind mit vollem Bewußtsein als Repräsentanten der betreffenden Typen dargestellt worden. Die Psychefabel aber eignet sich wegen ihres modern philosophisirenden Charakters zu allegorischen, so zu sagen hieroglyphischen Bildern. Das allegorisch seichte Märchen des Apulejus möge als Beispiel gelten und in neuester Zeit die Verse Heinrich Heine's:

> Achtzehnhundertjähr'ge Buße —
> Und die Arme starb beinah'.
> Psyche fastet und kasteit sich,
> Weil sie Amor nackend sah.

Man muß also wohl unterscheiden zwischen diesen spezifisch legendären Bildern, wie sie auch heute noch sporadisch auftreten, und den wahren, ich möchte sagen unbewußten Psychedarstellungen.

Der ersteren Gattung gehört ein schlechtes Bild von A. Glaize an, welches ich nur beispielsweise nenne. Es zeigt uns Psyche, wie sie neben dem Lager stehend den durch's Fenster davonfliegenden Amor beim Bein zu haschen sucht. Ein Plafondbild von Mazerolle zeigt eine Auffassung des Mythus, die an Boucher und Fragonard und die übrigen Größen des 18. Jahrhunderts in Frankreich erinnert, von denen Götter und Heroen dargestellt werden, wie sie in den Umgangsformen des Hofes von Versailles mit einander verkehren. So auch dieser Amor, der sich vor der über ihm in den Wolken schwebenden Psyche auf ein Knie niedergelassen hat.

Eine wahre Psyche aber, ein jungfräulich liebliches Antlitz ist das auf dem Bilde „Méditation" von Cot. Es ist ein blondes Mädchen, das ein rothgebundenes Buch in den Händen hält. Die frommen blauen Augen haben sich vom Buche erhoben und schauen fragend in's Nichts.

Die Kinder, die so reflektirend in die Höhe schauen, pflegt der dumme Lehrer anzuschnauzen: ob sie etwa glaubten, daß das Gesuchte an der Wand geschrieben stehe. Das Licht bringt von hinten in die Stube, und gegen den dunkeln Hintergrund glaubt man in dem hellen Streifen die Sonnenstäubchen spielen zu sehen. Das Gesicht liegt im Schatten und das goldene Haar wird vom Streiflicht berührt. Dies verbreitet eine Art von Heiligenschein um dieses Mädchengesicht. — Und vor Allem: was für magisch leuchtende Augen! Es sind solche, die man nicht vergißt. Eine kritische Dame sagte: „Oui, c'est beau si l'on sacrifie tout aux yeux." Das ist wahr, und deßhalb ist sie ganz Seele, ganz Psyche.

Ein zweites Bild, das diesem in der Stimmung ähnelt, ist „l'Abandonnée" von Adolphe Piot. Ein ganz kleiner allerliebster Balg, ein Mädchen von 4—5 Jahren, nach italienischer Sitte fast wickelkindartig verpackt, steht draußen in öder, einsamer Nacht. Es ist uns, als hätten wir soeben die Thüre geöffnet, an die schüchtern angepocht worden war, und sähen draußen das arme verlassene Ding. Der traditionelle Storch hat es freilich nicht mitgebracht, auch weiß man nicht, woher es kam, aber man möchte es fast wie ein solches regelrecht abgeliefertes Himmelsgeschenk annehmen. Die Arme hängen hülflos an den Seiten herab und die Augen schauen uns halb bittend, halb fragend unwiderstehlich an. Der Kleinen ist ihre Lage noch nicht recht klar geworden, und sie ahnt nicht, daß sie verlassen dasteht, eine Waise in der Fremde. Erst später wird ihr das Heimweh Mignon's ins Herz einschleichen.

Venus Amathusia! Deine Tempel bekränzt man noch heute trotz Schiller und der Weisen, welche lehren, daß an Helios' Stelle „seelenlos ein Feuerball sich dreht." Die übrigen Olympier sind vielleicht gestorben oder hausen auf der „Kanincheninsel" im Eismeer, aber Frau Holde zieht noch oft aus dem Berg hervor, zu fahren durch Thal und Auen. Und in allen Landen windet man ihr Kränze und singt ihr heiße begeisterte Hymnen.

Allerdings ist es nicht immer die hohe erhabene Göttin. Wir finden Venus seit ihrem Falle vom Olymp in den verschiedensten Lebensstellungen und gar häufig als „la Venus de Carrefour". So wird sie denn auch von den neueren Malern nach ganz richtigen realistischen Prinzipien dargestellt. Ein Bild von Lecadre „Le Réveil" ist zugleich ein Beispiel dieser Gattung und zeigt die jetzt herrschende Mode in der Nomenklatur.

Auf dem Boden einer Stube ist ein weißes Bärenfell ausgebreitet, und darauf liegt ein lüsternes Weib und reckt sich, wie man es beim Aufwachen zu thun pflegt. Den auf dem Boden liegenden Kopf sehen wir in einer ungewöhnlichen Stellung, und deßwegen vielleicht erscheint uns das kohlschwarze Auge so leuchtend, ähnlich wie die Töne des Abendhimmels eine merkwürdige Leuchtkraft gewinnen, wenn wir sie umgekehrt betrachten. Dieses Auge hat sich soeben geöffnet und sieht uns blinzelnd an, als ob es einen alten Bekannten begrüßte.

Der Titel des Bildes so wie der des folgenden, „Le Sommeil", offenbart die Unklarheit, in der sich über ihr eigenes Wollen die Künstler befinden.

Dieses Bild von Philippe Parrot ist technisch eine der gelungensten Leistungen der Ausstellung. Es hat einen leichten idealen Anflug, den das vorige entbehrt, und steht eine Stufe weiter vom Portrait entfernt. Ein schönes nacktes Weib liegt in kühler Felsgrotte anmuthig hingegossen. Den Leib umfließt ein mildes weißes Licht, und nur das fein geformte Köpfchen ruht im Schatten. Wir sehen hierin eine Art von anschaulicher Symbolik. Es deckt der Schleier der Nacht das Haupt, den Vertreter des geistigen Lebens. Die reizende Silhouette des Körpers, „diese Glieder schlank und kühlig wie die Palme der Oase" heben sich ab vom dunkeln Hintergrunde, vom moosigen Gestein und vom saftig grünen Laub, das flott und breit behandelt ist im Gegensatz zu der etwas glatten, an die Italiener erinnernden Behandlungsweise des Fleisches. Um den Mund spielt ein feines Lächeln, denn sie träumt einen süßen Traum.

Noch eine Studie von Bouguereau gehört hierher. Sie vertritt, ich möchte sagen, eine viel individuellere Auffassung. Er nennt sie „Baigneuse". Ein junges Mädchen ist soeben aus dem Wasser gestiegen, das in einem kühlen Grunde fließt. Sie steht aufrecht am Rand des Wasserspiegels in graziöser Haltung und knüpft sich hinter dem Kopfe ihr Haar zusammen. Die aufgeschlagenen Augen scheinen die Gegenwart einer zweiten Person zu verrathen. In der ganzen Figur ist aber eine so reizende Naivetät ausgesprochen, daß wir uns als Zuschauer fast verlegen fühlen. Es ist keine keusche Artemis, wohl aber eine zur ehrbaren Gattin gewordene entwilderte Undine.

An die Betrachtung der oben genannten abstrakt betitelten Bilder „Le Sommeil" und „Le Reveil" können wir aber die jener Gemälde anknüpfen, welche von vornherein abstrakte Begriffe zu verkörpern bestimmt sind. Der Prozeß der künstlerischen Produktion ist hier die Umkehrung des vorher Besprochenen. Im ersten Falle hatte der Künstler ein eben erwachtes Frauenzimmer gemalt und nannte es „das Erwachen", im zweiten Fall ist der abstrakte Begriff gegeben und eine konkrete Verkörperung desselben wird gesucht. Es ist dies ein Feld, auf dem den Künstlern wenig Rosen blühen, auch ist hier nichts wesentlich Neues zu verzeichnen. Man greift immer wieder zum alten Mittel der Attribute, ohne das in der allegorischen Malerei kein Heil ist, und diese sowie die geistesverwandte Plastik droht bald dem Lächerlichen anheim zu fallen. Sie erinnert an den Offenbachischen Olymp und an die Worte seines Zeus: „Habt ihr nun alle eure Attribute? — so gruppirt euch malerisch."

Ein Bild von L. Bouvier, das den „Frühling" vorstellen soll, ist medaillirt worden. Der Frühling ist diesmal ein lächelndes Mädchen, das sich auf den Aesten eines blühenden Apfelbaumes wiegt. Nach dem Hellblau des Himmels zu urtheilen, bläst es noch ziemlich frisch aus dem Wetterloch, und man wünscht dem Frühling einen Anzug „demi saison", um seine Blöße zu bedecken. Es ist eine recht hübsche jugendliche Gestalt mit gelungener Verkürzung des Oberschenkels, aber mit wenig edlen Gesichtszügen, so zu sagen ein Frühling für den gemeinen Mann. Wir müssen übrigens dankbar anerkennen, daß uns der Künstler mit dem traditionellen Schoos voll Frühlingsblumen verschont hat. Dieser Frühling begnügt

sich einstweilen mit den Apfelblüthen und nimmt ruhig eine abwartende Stellung ein. —

Eins der auffallendsten Bilder dieser Gattung ist „La Vérité" von J. J. Lefèbvre. — Die Wahrheit ist natürlich nackt, splitternackt. Ueberlebensgroß steht sie da in einem Rahmen von ungewöhnlichem Höhenformat. In der erhobenen Rechten hält sie einen Hohlspiegel der, wie ich annehme, ein reines weißes Licht reflektirt; mit der linken Hand faßt sie ein von oben herabhängendes Seil, vermuthlich das der großen Glocke. Sie tritt aus der schwarzen Nacht einer Höhle hinaus in's helle Tageslicht, durch das sie aber sehr merkwürdig beleuchtet wird, hier mit rosenrothen und dort mit leichenblassen Tönen, die sich nur durch das Reflexlicht aus dem symbolischen Spiegel erklären lassen. Die ganze Pose ist auf Effekt berechnet und erinnert in fataler Weise an die Schlußtableaux im Gaietétheater. Die Zeichnung läßt zu wünschen übrig.

Hierher gehört auch das eine diesjährige Bild von Hébert, dem bekannten Maler der „Malaria" und der „Rosanera", jetzt Direktor der französischen Akademie in Rom: „La muse populaire italienne". Es ist dies ein Weib von konventionell schönem Körperbau und mit einem modern sentimentalen Gesichte. Sie hat ihr purpurrothes Gewand von den Schultern herabgleiten lassen und steht entblößt vor uns da. Ueber ihr öffnet sich eine Felsengrotte, in der ein kleines Wässerchen entspringt. Dieses fällt aus einem natürlichen Steinbecken in eine neben ihr stehende Vase oder fließt auch daneben auf den Boden —, ich weiß es nicht mehr recht; man vermuthet darin irgend eine versteckte Bedeutung, einen Rebus, wie sie in den fliegenden Blättern vorkommen.

Das zweite Bild von Hébert aber „Le Matin et le Soir de la vie" ist viel bedeutender und gehört der vorher erwähnten ideal typischen Gattung an. — Ein kräftiges junges Landmädchen, in leichtes Linnen gekleidet, steht auf einem Stein am Brunnentrog. Die rechte Hand hält den Eimer, die linke ist in die Seite gestemmt, und aus den großen klaren Augen schaut sie zuversichtlich und fast trotzig in die Welt hinein.

Es ist dies kein Bühnenbauernmädchen, keine Skizzenbuchfigur. Ein Lebensalter und eine Lebensstellung sind in ihr voll und und typisch dargestellt, die ganze Poesie der Jugend und der Erwartung in ihr verkörpert.

(Forts. folgt).

Der deutsch-französische Krieg und die Kunstindustrie.

Ueber dieses Thema flocht R. v. Eitelberger einem kürzlich im österreichischen Museum in Wien gehaltenen Vortrage eine Reihe trefflicher Bemerkungen ein, welche wir unsern Lesern auf Grund eines in der „Presse" mitgetheilten Referates auszugsweise mittheilen.

„Die Stellung des deutschen Volkes, so begann der Vortragende, wird sicher nach dem Kriege eine andere sein als vorher; denn das deutsche Volk wird bemüht sein, die praktischen Erfolge aus den Siegen seiner Waffen zu ziehen. Duodez-Nationen und halbbarbarische Völker werden nicht mehr an seiner Machtstellung rütteln dürfen. England ausgenommen, besitzt kein europäischer Staat eine so bedeutende Seeküste und so bedeutende Seestädte wie Deutschland. Schon im Jahre 1867 war die deutsche Handelsflotte die drittgrößte in der Welt und der französischen weitaus überlegen. Es gibt keinen überseeischen Handelsplatz, wo sich nicht deutsche Kolonisten, auf denen die Zukunft des deutschen Handels beruht, niedergelassen hätten. Daher kam es, daß die Nachricht von der Kapitulation von Sedan in den fernsten Orten Amerika's und Australiens gefeiert wurde; denn es gibt keinen Deutschen mehr, der nicht ein ausgesprochenes Nationalgefühl hätte, und so dürfen wir hoffen, daß die Deutschen wieder jene Weltstellung einnehmen werden, die sie vor dem dreißigjährigen Kriege inne hatten, und die ihnen durch die religiösen Wirren und die Entnationalisirung ihrer Fürsten entrissen wurde.

Diese Fortschritte der deutschen Nation wurden durch die Unfähigkeit der romanischen Race zur Kolonisation unterstützt. Unter den Touristen, die Vergnügens halber durch die Welt reisen, findet man Franzosen, Russen, selten Italiener; die Reisenden, die ernster Arbeit halber durch die Welt reisen, sind durchgehends Amerikaner, Engländer, Deutsche.

Der französische Geschmack lastet wie ein Alp auf der deutschen wie auf der österreichischen Kunstindustrie; die öffentliche Meinung mißtraut dem Genius des deutschen Arbeiters, und erst durch die erschütternden Ereignisse der letzten Wochen wird das deutsche Volk von dem romanischen Drucke befreit werden.

Trotzdem dürfen wir uns in dieser Hinsicht keinen trügerischen Illusionen hingeben. Allerdings liegt die französische Industrie gegenwärtig schwer danieder; wichtige Industriegebiete gehen ihr mit Elsaß und Lothringen verloren; kostbare Arbeitskräfte sind ihr durch die Ausweisung der fremden Arbeiter entzogen, aber trotzdem wird sich Frankreichs Industrie in Bälde erholen. Denn Frankreich gebietet über eine nicht gewöhnliche Schaar technisch und wissenschaftlich gebildeter Kapacitäten; es ist ferner ein politisch geeinigtes, centralisirtes Land. Diese Vortheile bleiben Frankreich auch nach diesem unheilvollen Kriege.

Es war nicht das erstemal, daß Frankreich Industrielle und Arbeiter gewaltsam austrieb; schon einmal war dies zur Zeit des Edikts von Nantes der Fall. Wären die Franzosen gewöhnt, die Geschichtschreiber des Auslandes zu lesen, so würden sie sich gehütet haben, diese Austreibung zu wiederholen; denn wie zur Zeit der Hugenottenvertreibung werden auch diesmal die vertriebenen deut-

schen Arbeiter nur spärlich zurückkehren. Die deutschen Handelskammern und das Berliner Gewerbemuseum thaten wohl daran, die zersprengte Arbeiterarmee zu sammeln und jenen Etablissements zuzuführen, wo tüchtige, geschulte Arbeiter nothwendig sind; und da eine Menge deutscher Arbeiter in der deutschen Armee stehen, so haben Ollivier und Palikao durch die Ausweisungsmaßregel dem Mangel an Arbeitskräften rechtzeitig abgeholfen und sich wider Willen um die deutsche Industrie sehr verdient gemacht.

Die Verhältnisse und Bedingungen der deutschen Kunstindustrie sind andere als die der französischen. Die Kunstindustrie Frankreichs ist die eines centralisirten Staates, der Gewicht darauf legt, äußeren Prunk, Grazie und Esprit zu entwickeln; nach Gewohnheiten und Traditionen ist die vornehme Gesellschaft Frankreichs an einen gewissen Luxus gewöhnt. Frankreich hat selten jene Vertiefung des geistigen Lebens gehabt, aus der die Ideale der Kunst emporwachsen, es hat aber immer die Verfeinerung der Genußmittel und der Lebensbedürfnisse befördert.

Ganz anders steht es mit der deutschen Kunstindustrie. Deutschland wird nie so centralisirt sein wie Frankreich; Berlin wird nie für Deutschland das werden, was Paris für Frankreich ist; die Künstlerwelt Bayerns wird immer ihre künstlerische Selbständigkeit wahren, ohne die nationale und politische Einheit aufzugeben. Die katholische Kirche ist in Deutschland nie so gehätschelt worden, wie in Frankreich unter Ludwig dem Heiligen; sie ist in Deutschland nie so zur Apotheose der Monarchie mißbraucht worden, wie unter Ludwig XIV. und Napoleon III., unter welch' Letzterem der Pfarrer zu einer Art Maire wurde, dessen hervorragende Aufgabe darin bestand, seine Pfarrkinder in der entsprechenden Stimmung zur Wahlurne zu geleiten. Der Protestantismus in Deutschland entbehrt fast allen Luxus, er erzieht das Volk zur Sparsamkeit, Nüchternheit und Arbeit. Dazu kommt, daß ein großer Theil von Deutschland von der Natur nicht in dem Maße begünstigt ist wie Frankreich. Die Voraussetzungen der Kunstindustrie sind daher in Deutschland ganz andere als in Frankreich. Die deutsche und die französische Kunstindustrie werden sich eben so ausschließen wie ergänzen, nie ineinander aufgehen. Nur jene gedankenlose Industrie, die vom geistigen Diebstal zehrt, hat sich in Deutschland von französischen Ideen genährt.

Die deutsche Gesellschaft bietet bei der Nüchternheit ihrer Weltanschauung der Kunstindustrie eine anders geartete, bescheidenere Basis; dagegen hat sie einen starken Rückhalt in der deutschen Kunst, denn die Vertiefung des Geistes liegt im Wesen der deutschen Nation, welche jene Zähigkeit und Festigkeit des Willens besitzt, die große Erfolge auf kunstindustriellem Gebiete sichern. Eine Reihe von Erfindungen, die für die Kunstindustrie von unschätzbarem Werthe sind, sind von Deutschland ausgegangen, so die Erfindung des Kupferstiches, des Holzschnittes, der Lithographie. Wenn es sich daher darum handelt, der Kunstindustrie neue Zweige und neue Richtungen zuzuführen, so kann dies nirgends in so methodischer und vollständiger Weise geschehen wie in Deutschland. Rechnet man hinzu, daß der deutschen Kunstindustrie die Absatzwege im Weltverkehre gesichert sind, so eröffnet sich derselben eine glänzende Zukunft, sobald das deutsche Volk nur den Muth hat, auch auf diesem Gebiete auf eigenen Füßen zu stehen. Zu diesem Muthe der Ueberzeugung fehlte nur eine große politische Erhebung, und diese ist nun eingetreten in einer Weise, wie sie das deutsche Volk kaum gehofft, seine Gegner schwerlich geahnt hatten.

So wenig wie das geeinigte Deutschland Oesterreich gefährdet, so wenig gefährdet die deutsche Kunstindustrie die österreichische. Was wir Oesterreicher auf diesem Gebiete in den letzten Jahren errungen haben, das haben wir errungen nicht in Rivalität mit dem deutschen, sondern in Rivalität mit dem französischen Markte. Wien ist ein Mittelpunkt für die Kunstindustrie geworden. In gewisser Beziehung haben daher die deutschen Armeen für die österreichische Kunstindustrie gearbeitet, denn sie haben ihren einzigen Rivalen geschwächt, das französische Kunstgewerbe. Nach der Schwächung dieses letzteren wird man genöthigt sein, sich in den nächsten Jahren für gewisse Artikel ausschließlich nach Wien und Deutschböhmen zu wenden.

Wir aber müssen die Situation begreifen und uns nutzbar machen. Manches ist bereits versäumt worden. Man hat bei uns die Ausweisung der deutschen Arbeiter aus Frankreich nicht so benützt, wie es möglich und geboten gewesen wäre. Viele der besten Arbeiter haben bereits in Berlin und München Beschäftigung gefunden. Die Kunstindustrie Oesterreichs hat bei uns selbst ihre Feinde, nämlich eine gewisse Sorte der Geld- und Adelsaristokratie, der es standesgemäß erscheint, ihre Salons mit französischer Waare einzurichten. Zu diesen kommt eine große Anzahl ungebildeter Käufer und eine Menge von Händlern, die bei Werken, die sie hier verfertigen lassen, nur selten dem Künstler die Ehre der Ausführung gönnen. Die Sicherung des e i g e n e n Marktes ist daher ein Punkt, auf den es in Oesterreich vorzugsweise ankommt. Wir werden daher in der nächsten Zeit vor Allem genöthigt sein, unsern industriellen Markt im Innern von Fesseln aller Art zu befreien und andererseits bemüht sein, denselben nach Deutschland zu verlegen und zu verhindern, daß Triest ein Centrum für allerlei Arten wälscher Agitationen werde.

Unsere Handelskammern werden hoffentlich Alles thun, um hinter den Anforderungen der Gegenwart nicht zurück-

zubleiben, und sie werden daher zunächst den Gewerbeschulen und der Weltausstellung die größte Aufmerksamkeit zuwenden müssen. Wir bedürfen einer Institution, die uns mit dem Weltverkehre in Verbindung setzt, und eine solche ist die **Weltausstellung**. Die in Wien projektirte Ausstellung wird ja ohnehin nicht eine Weltausstellung sein, wie jene in Paris und London waren, denn Oesterreich ist nur eine europäische, keine Weltgroßmacht. Man kann von hier wohl die ganze Welt zur Beschickung auffordern, aber man kann gewiß sein, daß nur ein kleiner Theil der transatlantischen Welt sich betheiligen wird. Aber selbst im ungünstigsten Falle wird eine Menge des Lehrreichsten und Sehenswürdigsten in Wien zusammenfließen, und vor Allem werden wir in der Lage sein, unsere eigenen Leistungen vollständig auszustellen, was bisher nicht der Fall war".

Nekrologe.

—n. **Der Architekt Ferencz Schulcz**, einer unserer Mitarbeiter, ist nach längeren Leiden am 25. Oktober erst 32 Jahre alt in Pest gestorben. Ein begabter Schüler von Fr. Schmidt in Wien, benutzte er seine Studienreisen in Italien, Frankreich, Spanien und seiner österreichischen Heimath mit regem Eifer zur Erforschung und Aufnahme mittelalterlicher Baudenkmale. Er beabsichtigte, die wichtigsten der noch wenig bekannten Kirchen und gothischen Profanbauten Spaniens, von denen er ausgeführte Skizzen heimgebracht, in einer Folge von Heften herauszugeben. Erschienen ist nur das erste Heft: Gerona, auf Grund dessen ihn die Akademie von Madrid zu ihrem korrespondirenden Mitgliede ernannte. Außerdem hat Schulcz auch zu verschiedenen kunstwissenschaftlichen Journalen, zu den „Mittheilungen der k. k. Central-Kommission" und zu unserer Zeitschrift werthvolle literarische Beiträge geliefert, welche er mit streng und sorgfältig ausgeführten Abbildungen baugeschichtlich interessanter Denkmäler illustrirte. Die ungarische Regierung betraute den jungen Künstler mit der Restauration des Schlosses Vajda Hunyad in Siebenbürgen, zu welcher die Zeichnungen in Fr. Schmidt's Atelier angefertigt wurden. Wenige Monate vor seinem Tode wurde Schulcz zum Professor am Ofener Polytechnikum ernannt.

* **Georg Saal**, Prof. und großherzogl. badischer Hofmaler, ist am 3. Oktober zu Baden-Baden im Alter von 52 Jahren am Schlagfluß gestorben. Saal war in Koblenz geboren, gehörte nach Bildung und erster Entwicklung der Düsseldorfer Schule an, lebte aber in späteren Jahren abwechselnd in Paris und Baden-Baden. Sein hauptsächliches Feld waren Darstellungen der nordischen Natur, deren Fjords, Gebirgslandschaften und Phänomene er mit kräftigem Naturalismus in gewissenhafter, meisterlicher Ausführung wiederzugeben wußte.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Rudolf Weigel's Kunstauktion. Die in Folge des Krieges hinausgeschobene Versteigerung der noch übrigen Abtheilungen des R. **Weigel**'schen Nachlasses wird nunmehr in's Werk gesetzt werden. Zunächst kommt am 28. November als dritter Komplex der Hinterlassenschaft das Werk des D. Chodowiecki in 984 Nummern und die Privatbibliothek unter den Hammer. Letztere ist in drei Abtheilungen gruppirt: Malerradirungen in kompleten Folgen, Kupfer- und illustrirte Werke und Bücher über Theorie und Geschichte der Kunst.

Kunstunterricht.

Oesterreichisches Museum. Das Programm der diesjährigen Donnerstags-Vorlesungen, deren erste am 27. Oktober stattfand, ist folgendes: Dir. v. Eitelberger: „Die österreichische Kunstindustrie und die Weltlage; Jahresbericht" (1 Mal); Prof. Hlasiwetz: „Chemie der Thonwaaren" (2 Mal); Prof. v. Lützow: „Die Thonwaarenfabrikation der Athener" (2 Mal); Prof. Exner: „Mechanik der Porzellan- und Thonindustrie (1 Mal); Prof. Conze: „Die Grabmäler der Griechen und Römer" (1 Mal); Custos Falke: „Ueber Ausstattung und Dekorirung von Wohnungen" (4 Mal); Prof. Schmidt: „Ueber den Ausbau der Stephanskirche" (1 Mal); Prof. Schäffle: „Die volkswirthschaftlichen Voraussetzungen der Hausindustrie" (2 Mal); Dr. Thausing: „Albrecht Dürer" (5 Mal). Die Vorlesungen finden jeden Donnerstag Abends von 6—7 Uhr im Museum statt. Eintritt gratis gegen Karten, welche im Museumsgebäude zu haben sind.

Konkurrenzen.

* **Wiener Schillerdenkmal.** Der Einsendungstermin für die Konkurrenzentwürfe bleibt auf Ende November festgesetzt, was mit Rücksicht auf die verschiedenen an das Komité gelangten Anfragen hier bemerkt werden mag.

Personalnachrichten.

B. **Düsseldorf.** Von den hiesigen Künstlern, welche den Feldzug mitmachen, hat sich der junge Historienmaler Max Volkhard bei der Erstürmung der Höhen von Spicheren den 6. August so ausgezeichnet, daß ihm das eiserne Kreuz verliehen worden ist. Er steht als einjährig Freiwilliger im 39. Infanterie-Regiment und war bis zu seinem Eintritt in dasselbe Schüler unserer Akademie. Sein Vater ist der bekannte Historien- und Porträtmaler Wilhelm Volkhard. Auch ein Sohn des verstorbenen Thiermalers Sigismund Lachenwitz, der hier als Photograph lebte und jetzt beim 57. Regiment steht, hat sich vor Metz die gleiche ehrenvolle Auszeichnung erworben.

Herman Grimm hat sich an der Universität zu Berlin habilitirt und wird über Aesthetik lesen.

B. **Der Geheime Regierungsrath Altgelt** hat den Vorsitz des Direktoriums der Königl. Kunstakademie zu Düsseldorf niedergelegt, ohne bisher einen Nachfolger gefunden zu haben. Er ist jetzt wieder Mitglied des Kuratoriums derselben geworden, aus welchem er seit Uebernahme jener Stelle geschieden war.

Professor Wilhelm Bäumer wurde in Anerkennung seiner langjährigen Wirksamkeit am Stuttgarter Polytechnikum, sowie der Verdienste, welche er sich um die Kunstindustrie theils durch die Herausgabe der „Gewerbehalle", theils durch die Einrichtung und Leitung der Stuttgarter Kunstgewerbeschule erworben, vom Könige von Württemberg durch Verleihung des Friedrichsordens ausgezeichnet. In Berichtigung unserer neulichen Notiz heben wir zugleich hervor, daß W. Bäumer nicht den Bau des Franz-Josephs-Bahnhofes, sondern den des Nord-West-Bahnhofes in Wien übernommen hat.

* **An Stelle Prof. Albert Zimmermann's**, welcher um seine Pensionirung eingekommen ist, wurde einer seiner talentvollsten Schüler, Robert Ruß, zum supplirenden Professor der Landschaftsmalerei an der Wiener Akademie der bildenden Künste ernannt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Unsere kleine aber schöne städtische Gemäldegalerie ist um ein vortreffliches Historienbild bereichert worden durch den Ankauf des neuesten Bildes von Albert Baur „Christliche Märtyrer werden aus dem römischen Cirkus getragen". Dasselbe hat bei seiner Ausstellung hier und auswärts die allseitigste Anerkennung gefunden.

* **Rudolf Alt** hat im Wiener Künstlerhause eine Ausstellung von über 200 seiner Aquarelle veranstaltet, welche die ganze Entwickelung des Künstlers vom Jahre 1829 an bis jetzt repräsentiren. Außer den im Besitze des Meisters befindlichen Studien bildet eine Folge von Blättern aus der berühmten Sammlung des Herrn Gsell in Wien den Hauptstock der Ausstellung. Wir kommen ausführlich auf dieselbe zurück.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Franz L. Ruben** hat von seinem jüngst beendeten Studienaufenthalt in Rom außer einer Menge trefflicher Studien, Entwürfe und Kopien ein Bild heimgebracht, welches den Rückzug Tilly's vom Schlachtfelde am Lech in zahlreichen, mit minutiöser Feinheit ausgeführten Gestalten schildert und wegen seiner koloristischen Verdienste in den Wiener Kunstkreisen freudiges Aufsehen erregt. Wir sehen den langen Heereszug von rechtsher aus dem Hintergrunde des Bildes an dem Beschauer vorüberschreiten: Offiziere, Trompeter, Arkebusiere, Pikeniere, Konstabler mit Geschütz; inmitten des Zuges wird der auf den Tod verwundete Feldherr, der Bezwinger Magdeburgs, getragen; nebenher schreitet ein Mönch, Gebete murmelnd. Ein fahler, grauer Ton durchzieht das von einer Fülle meisterhaft ausgeführter Details belebte Ganze. Das Bild ist Eigenthum des Hrn. Hauschild in Prag.

* **Prof. Otto König** in Wien hat eine kleine Gruppe von „Venus und Amor“ vollendet, welche in Bronze oder Silber ausgeführt werden soll, und arbeitet gegenwärtig an den Figuren zu einem für den kaiserlichen Hof bestimmten Tafelaufsatze und an den Künstlerporträtmedaillons, welche bestimmt sind, in den unteren Fries des neuen österreichischen Museums eingefügt zu werden. Es sind dies namentlich solche Künstler, welche die Verbindung von Kunst und Kunsthandwerk in klassischer Weise repräsentiren, wie B. de Palissy, Ghiberti, Benv. Cellini, Dürer, Holbein u. s. w. Die Medaillons werden in farbig glasirtem Thon ausgeführt.

B. **Professor Adolf Schmitz** in Düsseldorf hat ein großes Gemälde „Kaiser Max auf der Martinswand“ vollendet, welches in Farbe und Wirkung volle Anerkennung verdient. Die Auffassung dagegen will uns weniger zusagen, da der Künstler den Moment gewählt hat, wo der Kaiser ohne alle Aussicht auf Rettung matt und resignirt zusammengebrochen ist. Das Erspähen einer vielleicht noch möglichen Hülfe oder das unerwartete Erscheinen derselben dürften weit günstigere Motive zur Darstellung geboten haben.

* **Der Aufruf an die deutschen Künstler** zu Gunsten der deutschen Invalidenstiftung (vergl. Kunst-Chronik, Nr. 1) hat eine lebhafte Bewegung in der Künstlerwelt hervorgerufen. Von München, Hamburg, Karlsruhe, Düsseldorf, Berlin, Weimar und andern deutschen Städten sind bereits werthvolle Gaben zugesagt. Auch in Wien hat sich unter dem Vorsitze Direktor Ruben's ein Komité gebildet, welches den Betrieb der patriotischen Angelegenheit in Oesterreich fördern wird. Die Ausstellung der gespendeten Kunstwerke soll nach der zwischen den einzelnen Kunstgenossenschaften getroffenen Vereinbarung in München stattfinden.

Aufruf.

Straßburgs herrlicher Münster ist in Folge der Belagerungs-Operationen stark beschädigt. Das Dach ist von den Flammen verzehrt, das Mauerwerk, die Fenster und die innere Ausstattung der Kirche haben erheblich gelitten. Es thut dringend noth, schon vor dem Eintritt des Winters ein neues Dach zu legen und die Ausbesserung der übrigen Schäden mindestens anzubahnen.

Zunächst zum Zwecke der schleunigen Vornahme dieser Restaurations-Arbeiten, dann aber auch zur Förderung des gänzlichen Ausbaues der immerhin noch unvollendeten Kirche sind die Unterzeichneten zu einem Dombau-Komité zusammengetreten.

Als unsere Aufgabe betrachten wir die Beschaffung der zur Ausführung des großen Werkes erforderlichen Mittel und die Ueberwachung der Restaurations-Arbeiten in technischer und archäologischer Hinsicht. Die Mittel der Münsterkirche selbst sind unzulänglich zum Aufwande solcher Kosten, die Stadt ist durch die Bedrängnisse der letzten Zeit zu hart betroffen, um ihrerseits dieses Restaurationswerk in die Hand nehmen zu können.

Darum wenden wir uns an die ganze civilisirte Welt mit der Bitte, die Erreichung des hehren Zieles fördern zu helfen.

Alle, welche dem ehrwürdigen Münster bereits Freunde geworden sind, Alle, welche zum Preise und zur Ehre Gottes seine Tempel schmücken wollen, Alle, welchen die Wiederherstellung und Vollendung eines der prächtigsten Denkmäler gothischer Baukunst am Herzen liegt — diese Alle werden uns unterstützen, sie werden uns behilflich sein, in den Besitz der Geldmittel zu gelangen, deren wir zur Ausführung des Werkes bedürfen.

Jedes Scherflein ist uns willkommen, allein es müssen der Gaben viele und reichliche fließen, soll das Unternehmen zu einem raschen und guten Erfolge geführt werden.

Empfehlenswerth ist darum die Bildung von Spezial-Komités, welche sich im Bereiche einer bestimmten Landschaft, einer Provinz, eines Kreises oder einer Stadt die Aufbringung von regelmäßigen Geldbeiträgen angelegen sein lassen. Jeder der Unterzeichneten ist gern bereit, die Gaben in Empfang zu nehmen und für den besagten Zweck der Münsterstifts-Kasse zu überweisen.

Gebe Gott unserm Werke das Gelingen!

Straßburg, den 20. Oktober 1870.

Graf v. Bismarck-Bohlen, General-Gouverneur im Elsaß. v. Kühlwetter, Civil-Kommissär im Elsaß. Andreas, Bischof von Straßburg. Rapp, General-Vicar. Marula, General-Vicar. Graf Luxburg, Präfekt. Dr. Küß, Maire. Jaußen, Landrath. Spitz, Dompfarrer. Gerber, Pfarrer zu Hagenau. Straub, Sekretär des Vereins für Alterthumsforschung im Elsaß. Klotz, Dom-Architekt. Flaminius, Geheimer Baurath. Pflaume, Architekt und Ingenieur, Hauptmann. Spach, Archiv-Direktor. Petiti, Architekt.

Heft 2 der Zeitschrift nebst Nr. 3 der Kunstchronik wird wegen des sächsischen Bußtages schon Donnerstag den 17. November ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3). zu richten.

17. November.



Nr. 3.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die Stoffwelt der neuesten Malerei.

Studien im Pariser „Salon" von 1860.

Von Ernst Ihne.

(Fortsetzung).

Mit dem, was ich oben über die Männer- und Weiber-Ideale in der bildenden Kunst gesagt habe, stimmt nun überein, daß wesentlich typische Männerfiguren, so viel ich weiß, auf dieser Ausstellung nicht vorhanden sind. Wir finden z. B. keinen Eroten oder Apollon als Gegenstück zur typischen Venus, denn die Eroten, in Verbindung mit Psyche gemalt, sind alle mehr oder weniger direkt aus Apulejus abgeschrieben.

Es finden sich aber zahlreiche legendäre Aktfiguren, unter denen ein Prometheus von Cot sich vortheilhaft auszeichnet. Dieser Prometheus liegt auf einem Vorsprung eines Felsens, an dessen Fuß die wilde Brandung tobt. Der Kopf ist nach rückwärts übergeworfen, die Gesichtsmuskeln durch den Schmerz krampfhaft zusammengezogen, und ich kann nicht dafür stehen, daß der offene Mund, wie der des Lessing'schen Laokoon, nur Seufzer ausstößt. Das rechte Bein ist über den Rand des Abhanges hinausgestoßen, das linke stemmt sich gegen den Felsen. Alle Muskeln arbeiten gewaltig und der ganze Körper windet und krümmt sich vor Schmerz. Auf der Brust hat sich soeben mit ausgebreiteten Fittigen der Raubvogel niedergelassen und bohrt seinen Schnabel in die offene Wunde. Im Gesichte ist der physische Schmerz vortrefflich zum Ausdrucke gebracht aber keine Spur von der geistigen Größe des Titanen, den Zeus gefürchtet hat. Das Beste ist die landschaftliche Stimmung: ein dunkler, vom Sturm zerrissener Wolkenhimmel, eine öde Felsenküste und unten das brausende Meer. Es ist die Kulisse zur Aeschyläischen Tragödie.

Ganz in derselben Weise wie die Mythen der Hellenen wird auch der poetische Schatz der Bibel ausgebeutet. Meistens muß ein biblischer Titel einer Aktfigur oder einer Gruppe von Aktfiguren die künstlerische Weihe geben, zuweilen aber werden die dort zahlreich vorkommenden rein menschlich typischen Situationen zum Gegenstande der Darstellung. Ein Gemälde von Théodule Ribot behandelt das Gleichniß vom barmherzigen Samariter. Die auf dem steinigen Boden hingestreckte Figur des Gemißhandelten nimmt fast den ganzen Raum des Bildes ein. Er liegt in einer Felsenschlucht abseits vom Wege. Rechts am Eingang des Hohlweges, aber in ziemlich großer Entfernung sieht man den herannahenden Samariter. Der gewaltige Körper eines starken Mannes ist mit Geschick modellirt und die Erschlaffung aller Muskeln vortrefflich wiedergegeben. Der Bewußtlose liegt in den letzten Zügen, und wenn nicht bald Hülfe kommt, so wird er elendiglich umkommen. In der Technik erkennt man das moderne Chic. Abweichend von der glatten Behandlungsweise der alten Meister muß hier die Art der Pinselführung bedeutend mitwirken. Sogar die Dicke des Farbenauftrags kommt durch den kleinen Randschatten an jedem Pinselstrich mit in Rechnung. Das Ziegenfell z. B. in diesem Bilde ist durch diesen Kunstgriff allein trefflich charakterisirt. Diese Behandlung erinnert an die französischen Meister des vorigen Jahrhunderts, an Boucher u. Fragonard, deren Arbeiten fast immer Skizzen blieben, bei denen die Leinwand nicht einmal immer gedeckt wurde. Man muß gestehen, es ist dies keineswegs ohne Reiz. Man freut sich mit dem Maler, daß das Kunstwerk so wenig Mühe gekostet hat. Die Auffassung des Gegenstandes ist eine ziemlich oberflächliche. Es scheint die Absicht des

Künstlers zu sein, durch eine willkürliche Verschiebung des Standpunktes im Beschauer das Mitleid des Samariters zu erwecken. Es ist so zu sagen eine Motivirung seiner Barmherzigkeit. — Blos als Vorwand dient der Titel in dem effektvollen Bilde von A. Regnault. Es scheint, als ob der junge Grand-prix um jeden Preis etwas Auffallendes aus der ewigen Stadt nach Paris schicken wollte. Er hat diesmal die Tänzerin Salome gemalt, die, auf einer Art von Theekasten thronend, die Schüssel auf dem Schooße hält, welche das Haupt des Johannes empfangen soll. Der Busen ist halb von dem herabfallenden Haare verhüllt. Das Haupt mit der struppig schwarzen Mähne ist etwas auf die Seite geneigt und sieht mit einem nonchalanten und etwas uncultivirten Balletlächeln auf den vermuthlich schon vor sich gehenden Akt. Die koloristische Durchführung ist von höchster Virtuosität, namentlich in den Stoffen scheint dieser Künstler zu excelliren. Die ganze Figur hebt sich scharf ab von einer gelb seidenen Draperie im Hintergrunde, und dieses giftige Gelb, das mit dem für die Wirkung nicht unwesentlichen schwarzen Rahmen, mit dem schwarzen Haar und wieder mit den warmen rosigen Fleischtönen kontrastirt, leuchtet dem Wanderer schon aus weiter Ferne wie ein Leitstern. Den Körper verhüllt nur halb eine Draperie aus durchsichtigem Goldbrokat, durch das die verschränkten Beinchen durchschimmern. Offenbar legt der Künstler auf das rein Technische, auf die Schulvirtuosität viel zu viel Gewicht. Bei alledem aber kommt hier ein bestimmter Weibertypus zum Ausdrucke. Es ist die körperliche Schönheit, der sinnliche Reiz und die geistige Nullität und Stumpfheit der Dirne.

Mit diesem Bilde kontrastirt stark die Darstellung des Martyriums Johannis von Puvis de Chavannes. Dieser Künstler gehört der religiös-reformatorischen Richtung an, in der man den alten Formen neues Leben einflößen möchte. Auch in der Technik glaubt er den profanen Realisten Opposition machen zu müssen mit einer möglichst unrealen, wie seine Anhänger glauben, vergeistigten Farbengebung. Seine Enthauptung des Johannes ist ein Bild von fast byzantinischer Symmetrie. Ein enger Hof, in dem ein einziger Baum steht, wird durch das Licht, das durch das Laub einfällt, grüngelblich beleuchtet. In der Mitte kniet der abgemagerte Johannes, mit einem Fell umgürtet, ihm zur Seite der jüdische Scharfrichter, der mit wahrem Vergnügen für den Hieb auszuholen scheint. Es graut uns vor der Unvermeidlichkeit des herannahenden Schlages. Rechts Herodias, die auf die Vollziehung des Aktes wartet. Sie steht mit gemischten Gefühlen hin, wie uns Heinrich Heine erzählt hat:

„Denn sie liebte einst Johannem,
„In der Bibel steht es nicht, —
„Doch im Volke lebt die Sage
„Von Herodias' blut'ger Liebe.

In der Komposition offenbart sich ein entschieden archaistischer Zug, der uns unangenehm berührt wie Moderduft aus alten Grüften. Ein ernstes Streben nach geistiger Bedeutung läßt sich aber in dem Bilde nicht verkennen. Ein tiefer blickender Schopenhauerianer hätte vielleicht in diesem Johannes die Darstellung der Verneinung des Willens zum Leben gesehen, das Höchste, was es überhaupt giebt. Vermuthlich hat auch der Künstler so etwas gewollt.

Viel näher steht er uns in seinem zweiten Bilde: Magdalena. Diese ist ein weiblicher Hamlet, die in einer steinigen Einöde, einen Schädel in der Hand, über die Eitelkeit der Eitelkeiten brütet. Sie erinnert an die germanisch christlichen Romantiker und deren Versuche, die christliche Mythologie neu zu beleben, und unterscheidet sich sehr scharf und sehr richtig von der üppigen, in Trauer zerfließenden Magdalena der Renaissance. Es ist eine Magdalena für die Gebildeten unter den Religionsverächtern.

Aber auch die spezifisch moderne rationalistische Richtung der Theologie ist auf der Ausstellung vertreten. Sie kennzeichnet sich durch die geschichtlich kritische Auffassung der Vorgänge und durch die sorgfältige Berücksichtigung des Detailkrams. So ist es z. B. einem Künstler gelungen, die Episode vom Sturm auf dem Galiläersee zu einem Marinebild zu machen.

Ein anderes Bild von Nanteuil heißt „le dernier soleil". Es zeigt uns Christus im Kerker auf einer steinernen Bank in der Fensternische sitzend, mit dem Purpur bekleidet, die Dornenkrone auf dem Haupte. In der rechten Hälfte des Bildes ein Gewölbe, in dessen Tiefe die Kriegsknechte gelagert sind. Im ganzen Raume herrscht ein Halbdunkel, in dem die sich kreuzenden Lichtreflexe geschickt behandelt sind. Nur vor Christus zeichnet die Scene das Kerkerfenster in grellem Licht auf dem Boden. Er sieht nachdenklich auf den hellen Flecken. Seinem von unten beleuchteten, gerötheten Antlitze fehlt jede Würde, geschweige denn jede übermenschliche Hoheit. Es ist der Christus von Renan.

Diese Beispiele scheinen mir gerade deswegen besonders lehrreich zu sein, weil der Gegensatz der genannten Gattungen der religiösen Malerei die Bedeutung der Behandlungsweise neben der des ostensiblen Gegenstandes besonders hervortreten läßt. Wir werden durch die Vergleichung dieser beiden Auffassungsweisen dem uns vorgesteckten Ziele näher kommen und immer deutlicher erkennen, wie das Verhältniß vom Subjekt zum Objekt den wahren Gegenstand der Malerei ausmacht.

Wenn die bisherigen Betrachtungen jene Gattung der Malerei betrafen, welche man gewöhnlich die ideale nennt, so führt uns die Behandlung von religiösen Gegenständen in den zuletzt angeführten Gemälden auf ein ganz anderes Gebiet, das Genre. Dies ist bekanntlich keine

wissenschaftlich scharf begrenzte Kategorie, sondern vielmehr eine Rubrik, unter der man alle Erzeugnisse der Malerei anzuführen pflegt, welche nicht anders unterzubringen sind. Dieser Mangel an einer gemeinschaftlichen Denomination spricht aber für die Existenz einer Gattung der Malerei, welche unabhängig von Historie und idealer Malerei eine Berechtigung hat, und vielleicht gelingt es uns, durch apriorische Betrachtung ein künstlerisches Produktionsgesetz zu finden, dem diese mannigfaltigen Werke, die sonst als Kinder der ungebundensten Laune erscheinen, ihre Entstehung verdanken.

Es lassen sich nämlich a priori drei Behandlungsweisen eines Stoffes denken.

Die ideal typische Malerei greift den Menschen aus seiner ganzen Umgebung heraus und gibt, wenn ich mich eines mathematischen Gleichnisses bedienen darf, die allgemeinste Form der Gleichung. Bei der Historienmalerei wird umgekehrt der Mensch als eine gegebene bekannte Größe betrachtet, und die Handlung wird zum Hauptgegenstand der Aufmerksamkeit. Die dritte Möglichkeit ist, daß der Mensch gesucht wird, wie er unter bestimmten Umständen oder in einer bestimmten Handlung sich verhält. Und diese Definition entspricht vielleicht der Genremalerei.

Der Mensch unter der Herrschaft der niedrigen, animalischen Gelüste und Leidenschaften ist der Gegenstand der antiken Satyrdarstellungen und einer ganzen Branche des niederländischen Genre. In einem früheren Jahrgange dieser Zeitschrift ist von Prof. Conze einmal auf die hier obwaltende Analogie aufmerksam gemacht worden. Ich möchte noch hinzufügen, daß wir diese Analogie bis zu einem gewissen Punkt auch in der Wahl der Vertreter dieser Eigenschaften bemerken können. Der geistreiche Grieche, der seinem überall sichtbaren Streben nach Verallgemeinerung des Vorwurfs folgte, wählte zur Veranschaulichung der thierischen Eigenschaften im Menschen auch halb thierische Individuen, die Satyrn, Faune und Pygmäen.

Der Niederländer greift in derselben Absicht in die unteren Schichten der Gesellschaft; beide wollten, bewußt oder unbewußt, ein unter ihnen stehendes Individuum bilden, nicht als Vertreter einer besonderen Menschenklasse, sondern als Träger des Niedrigen im Menschen überhaupt. Aber hier hört die Analogie auch auf. Die Mode förderte in den Niederlanden die Bauernmalerei und, unterstützt von einem latenten künstlerischen Bedürfnisse, entstand eine neue Gattung, die man lokale Charaktermalerei nennen könnte. Ihre Aufgabe ist das Fixiren der gesellschaftlichen Typen. In der ganzen niederländischen Genremalerei findet man zwar einen starken Lokalton, aber man wird doch eine Grenze ziehen können zwischen den allgemein menschlichen und den lokalen Charakterbildern.

Noch viel stärker tritt die Tendenz zur Charaktermalerei hervor in den fast gleichzeitig entstandenen Genrebildern der großen Spanier. Und wieder erkennen wir diese Bestrebungen in Frankreich, in Callot; sie wurden unterdrückt durch die Kunstpolizei des Hofs. Die Genremalerei, die nun Mode wurde, ist wieder ganz und gar ein Pendant zur Satyrdarstellung der Alten: sowohl die mythologischen Nuditäten als die Darstellungen aus der italienischen Komödie, deren dramatis personae als Vertreter der verschiedenen menschlichen Albernheiten und Absurditäten fertig dastanden.

Hier mußte die Bühne für die bildende Kunst vorarbeiten, wie unzweifelhaft auch schon in Griechenland.

Aus der Fortentwickelung dieser scharf ausgeprägten Tendenzen lassen sich nun viele Branchen des modernen Genre erklären. Wie häufig der Geologe auf einer Strecke Landes Gesteine der verschiedensten Formationen und Zeitalter erscheinen sieht, so sehen wir nun in den Leistungen unserer Zeitgenossen fast alle Gattungen des Genre vertreten. Wie aber auf der Erdoberfläche die neusten geologischen Gebilde vorwiegen, so auch hier die Erzeugnisse der modernsten Richtungen. Das Prinzip, nach welchem gewisse Situationen und Charaktere durch schon bekannte konventionelle Persönlichkeiten repräsentirt werden, das Princip, welches in der Satyrdarstellung der Alten waltet und in den Maskenscherzen der Franzosen, erscheint noch heute in historischen Familienscenen oder in den Illustrationen zu den Dichterwerken. Das Wesentliche ist hierbei meistens nicht die Darstellung der betreffenden Zeit oder gar die Darlegung und Veranschaulichung der historischen Nothwendigkeit. Es sind auch nicht historische Gegenstände d. h. Handlungen und Situationen, die in der Weltgeschichte nur einmal vorkommen, sondern solche, die jeden Tag und an jedem Ort vorkommen können und bei deren Wahl man nur Das gewinnt, daß der Betrachtende die dramatis personae schon vorher kennt, sich für sie interessirt, und daß dieses Wissen das Bild gewissermaßen ergänzt. Wo nun dieses wegfällt, wo man gezwungen ist, durch einen Paragraphen im Katalog das betreffende Ereigniß dem Beschauer in's Gedächtniß zurückzurufen, ist die Wahl eines historischen Stoffes vollends ungerechtfertigt. Man betrachtet unwillkürlich das Bild und schlägt erst, da man es nicht versteht, im Katalog nach. Die Erklärung, die bestimmt war, als Prolog zu dienen, kommt nun als Epilog nach, und der künstlerische Eindruck ist verfehlt. Mit den hier berührten Fehlern sind leider die allermeisten historisch sein wollenden Bilder behaftet. Sie werden dadurch zu bloßen Kostüm- und Möbelstudien, also zu Genrebildern einer sehr niedrigen Stufe degradirt. Dieses fällt uns besonders auf in einem Bilde von A. Journachon: „Les derniers moments de St. Just.“ Man hat den Unglücklichen mit gebundenen Händen in den Audienzsaal des

Sicherheitskomités gebracht. Dort sitzt er auf einem Stuhl und starrt verzweifelt in die Höhe. Ein Paragraph im Katalog meldet uns, daß er ein an der Wand hängendes Bild betrachtet, welches die Erklärung der Menschenrechte darstellt, und dabei ausruft „C'est pourtant moi qui ai fait cela!“ Wenn der Künstler glaubt, daß dies Alles im Bilde ausgedrückt sei, so irrt er sich gewaltig.

Mit der Erweiterung unsers ganzen Wissens, mit der Annäherung der Welttheile durch die modernen Verkehrsmittel, mit der Entwickelung der Reiselust wurde das Feld der Charaktermalerei ungeheuer erweitert. Wir bekamen eine Zeitlang nur italienische Bauern, Schweizer und Tyroler zu sehen, dann wurde der Orient in das Gesichtsfeld der Charaktermalerei hineingezogen, und wenn dieser Durst nach dem Fremden noch zunähme, so würden bald die Darstellungen der nackten Völker am Amazonenstrome aus den Heften des „Globus“ und des „Tour du Monde“ in unsre Kunstausstellungen wandern.— Gleichzeitig damit entstanden die vielen Reisebeschreibungen, die erdichteten und die wahren, und man interessirte sich eine Zeitlang fast lebhafter für das Innere Afrika's als für das Innere von Deutschland. Ich möchte sagen, es fand eine Störung im ethnographischen Gleichgewichte Statt. Das Charakteristische selbst in den unbedeutendsten Gegenständen aufzusuchen, wurde Mode. George Sand bringt in einem ihrer Romane eine Unterhaltung, die diese Frage beleuchtet: „Wenn ich mich nicht fürchtete, das Wort auszusprechen,“ sagt die moderne Person, „so würde ich sagen, der Mann hat Charakter.“ „Oh oui,“ erwidert die altmodische Marquise, „je me souviens c'est un mot d'auteur ou de peintre, quand une marmite a bien l'air d'une marmite ou un banc a bien l'air d'un banc, ça a du caractère.“

Glücklicherweise scheint es, als hätte diese Richtung der Genremalerei ihren Höhepunkt erreicht. Diese Gattung wird nun eine ehrenvolle, wenngleich bescheidene, Stelle in unsern Kunstausstellungen einnehmen. Das orientalische Genre ist aber immer noch durch recht zahlreiche und recht tüchtige Leistungen vertreten. Eine pseudonyme Künstlerin, Madame Henriette Brown, lieferte ein hübsches Kabinetstückchen: „Les oranges, Haute Egypte.“ Zwei nußbraune Fellahkinder mit geschorenen Vorderköpfen und schwarzen Zöpfen hocken an einer Mauer und essen die Orangen aus einem Korbe, die sie wahrscheinlich hätten verkaufen sollen. Das Beste aber von orientalischen Charakterbildern war eine mehr ideale Darstellung „Le rève d'un croyant“ von Achille Zo. Abweichend von den meisten Traumdarstellungen ist nicht der Träumende, sondern der Traum selbst der Mittelpunkt der Komposition. Vorne zwei tanzende Almés und Tambourinschlägerinnen. Rechts und links wandeln liebende Paare, Muselmänner in den besten Jahren und nackte Henris von verführerischen Körperformen. Im Hintergrunde eine tropische Landschaft, duftig und märchenhaft. Die ganze Vision leuchtet in zarten, unwahrscheinlichen Farben. Nach dem Rande hin verschwimmt alles in Tabaksrauch. Unten bemerkt man die Figur des gelagerten Ottomanen. Ein seliges Lächeln schwebt auf seinen Lippen und um seinen grauen Schnurrbart. Man sieht nur seinen Oberkörper und die wenigen Gegenstände, die außer dem Traumbilde in seinem Bewußtsein eine Stelle haben mögen, den dampfenden Schibuk, dessen Rohr seiner Hand entglitten ist in die Polster des Divans. (Forts. folgt).

Korrespondenzen.

Wien, Anfang November 1870.

Vor dem Allerseelentage hat bei uns Niemand das Recht, zu frieren; denn mit ihm beginnt erst officiell die Wintersaison. Unaufgefordert schickt der Kürschner alles Pelzwerk zurück, das den Sommer über seiner Obhut anvertraut war; die Oefen sind erst heute, und mag man es früher noch sehr urgirt haben, vollkommen wieder in den Stand gesetzt, und ohne erst irgend einen Auftrag abzuwarten, beginnt der Diener einzuheizen. Er würde es auch thun, wenn die Sonne heiter vom Himmel herunterlachen und uns durch die Wärme ihrer Strahlen weiß zu machen versuchen würde, daß sie die Sonne des Sommers sei. Eine warme freundliche Witterung am Tage Allerseelen wäre ein Anachronismus, der einen treuen Diener seines Herrn in der Erfüllung seiner Pflichten doch nimmermehr wankend machen darf. Zum Ueberflusse hält sich nun auch die Natur genau an das Programm, und heute zum ersten Male fiel Schnee, der in Verbindung mit dem vom Winde uns in das Antlitz gepeitschten Regen sehr wohl danach angethan ist, es uns ad oculos zu demonstriren, daß es nun vorbei sei mit der Gemüthlichkeit, und daß die Zeit der Vorlesungen und Konzerte über uns hereingebrochen sei. An uns aber tritt mit dem Anfange des Wintersemesters auch die Pflicht heran, einen Rückblick auf das verflossene Halbjahr zu werfen, und den Lesern dieses Blattes ein Resumé zu bieten über die verschiedenen Ausstellungen, die es uns gebracht. Daß die kriegerischen Ereignisse, wie sie großartiger niemals noch sich vollzogen haben, nicht eben von günstigem Einflusse auf unser Ausstellungswesen waren, liegt auf der Hand. „Wer denkt daran, sein Haus zu schmücken, wenn die Erde bebt?“ Diese Frage, die Dubois in seiner herrlichen Rede über den Krieg stellt, würde wohl ausreichen, um selbst eine gänzliche Stagnation im Reiche der Kunst erklärlich zu machen. Diese ist nun bei uns Dank der hinlänglich bekannten Leichtlebigkeit Wiens nicht eingetreten, wenn auch die Thatsache feststeht, daß die Ausstellungen, die noch vor Ausbruch des Krieges in Scene gesetzt wurden, den Beschauer eine unvergleichlich größere geistige

Ausbeute davontragen ließen, wie die späteren. — Ein großer Wurf ist dem Oesterreichischen Kunst-Verein gelungen, als er Schwind's „schöne Melusine" für die Juni-Ausstellung gewann, und während der ganzen Dauer seines Bestehens dürfte er durch keine andere Ausstellung so viele Besucher in seine Räume gelockt haben, wie durch die eilf Aquarelle. Das eben ist die Kalamität dieses und so manches anderen Kunstvereins, daß er nicht im Stande ist, eine durchgängig nur halbwegs interessante Ausstellung auf die Beine zu bringen. Hie und da bereitet er Ueberraschungen und trägt ein seltenes und kostbares Gericht auf; allein dadurch wird das Publikum nicht entschädigt für den Mangel an guter und kräftiger Kost an den Tagen, die zwischen jenen Sonntagen liegen, für welche es auf eine lukullische Mahlzeit des Geistes rechnen darf. Seine Ausstellungen haben in der Regel an die 150—200 Nummern aufzuweisen, und wenn man mit der einen „Merkwürdigkeit", die zu beschaffen er selten unterläßt, fertig ist, dann ist man es auch mit der ganzen Ausstellung. So hatte auch die Juni-Ausstellung trotz des endlosen Kataloges außer den Schwind'schen Aquarellen keine nennenswerthe Leistung aufzuweisen. Wer sich mit berühmten Namen zufrieden geben will, der kann allerdings noch auf ein Bild von N. de Keyser hinweisen, allein eine volle Befriedigung wird wohl auch diesem Bilde Niemand abgewonnen haben. Der Hof Lorenzo's von Medici in Florenz war es, den der Künstler darzustellen unternommen hatte. Lorenzo selbst, seine Gemahlin Claressa von Orsini, sein Sohn, der nachmalige Papst Leo X., Michel Angelo, Leonardo da Vinci, Perugino, der Dichter Poliziano, der Architekt San Gallo und noch manche andere bekannte Persönlichkeit aus jener sonnigen Zeit der Kunst finden wir auf dem Bilde wieder. Kann es wohl Gestalten geben, die auf den Kunstfreund größere Anziehungskraft auszuüben vermöchten, und einen Stoff, dem er eine günstigere Voreingenommenheit entgegenbringen könnte? Und doch läßt das Bild kalt. So interessant die dargestellten Persönlichkeiten an und für sich sind, so nichtssagend muthen sie uns hier an. Vergebens suchen wir nach einem Zuge, in welchem wir das innere Wesen der uns theuer gewordenen Geistesheroen wiederfinden könnten, — wir entdecken nichts als eine glatte, schöne Mache, und das ist denn doch zu wenig, um uns den Mangel an Ausdruck und die reizlose Komposition vergessen zu lassen. Es bleibt uns also trotz redlichen Suchens nichts mehr als die „schöne Melusine"; diese ist in der Zeitschrift bereits eingehend gewürdigt worden. — Für die folgende Ausstellung war in Wiertz der Mann gefunden, von dem man sich die Fähigkeit versprach, während der Juli-Dürre die frische Fluth in der Kasse des Kunstvereins zu erhalten. In den großen photographischen Nachbildungen seiner Werke, für welche in Brüssel bekanntlich ein eigenes Museum erbaut wurde, lernte der überwiegend große Theil des die Ausstellung besuchenden Publikums, dem es noch nicht vergönnt war, das Museum selbst zu sehen, einen seltsamen und aus mächtiger Tiefe heraus arbeitenden Geist kennen. Neue Formen hat er freilich nicht geschaffen, und aus seinen Gestalten grüßen uns bald Cimabue's strenge Schönheit, bald Michel Angelo's überquellende Kraft, bald des großen Urbinaten wunderbare Grazie, bald Rubens' strotzende, üppige Fülle heraus. Allein Wiertz ist Eklektiker nur in der äußeren Behandlung seiner Stoffe. In der Wahl derselben und in ihrer Auffassung ist er so eigenartig, wie nur wenige Maler vor und nach ihm. Man kann sagen, daß er der Malerei ein neues Gedankenfeld eröffnet, daß er Ideen und Leidenschaften mit dem Pinsel zur Darstellung gebracht hat, die in dieser Weise malerisch noch niemals verwerthet worden sind.

Gegen die künstlerische Berechtigung seiner Stoffe ließe sich allerdings manches gewichtige Bedenken vorbringen, aber selbst da, wo er auf Irrwegen wandelt, manifestirt er stets einen großartigen, philosophischen Geist. Dieser Geist ist es, der seinen Werken ihr originelles Gepräge aufdrückt trotz der in Aeußerlichkeiten hervorgerufenen Reminiscenzen. Seine Phantasie schreitet vom Himmel über die Erde zur Hölle, um sich da Nahrung zu holen; und in seinen Empfindungen ist er ebenso der Proteus, wie in seinen Formen. Dämonische Wildheit und naive Grazie, glühende Sinnlichkeit und hehrster Idealismus, ungemessene Lust, wechselnd mit trübstem Pessimismus, der dunkle Drang der Leidenschaft, fröhliche, klare Genügsamkeit, — in bunter Reihe wirken sie ein auf den erstaunten Beschauer. Er ist der Philosoph, der begeisterte Apostel großer weltbewegender Ideen, wenn er uns die Kämpfe der Staats- und Kirchengewalten schildert, von denen sich der Gott der Liebe mit Abscheu abwendet, oder wenn er uns die Civilisation als Göttin vorführt, die, noch tief erregt über die letzte Schlacht, doch schon triumphirend die Attribute des Krieges zerstört, oder wenn er schließlich den Versuch wagt, den ungestümen Wissensdrang und das endlose Streben der Menschheit zu versinnbilden. Auf anderen Bildern, wo die menschlichen Leidenschaften ihm die Inspirationen leihen, zeigt er sich als den berufenen Psychologen, der die mächtigsten Leidenschaften zum Ausdruck zu bringen weiß, weil er sie selbst zu empfinden im Stande ist. —

Was sonst noch aus dem Kunstverein zu schildern wäre, besteht lediglich aus einer Reihe von Attentaten gegen die Kunst. Den gewöhnlichen Ausstellungen gegenüber könnte man immer noch den mildernden Umstand gelten lassen, daß der Verein sich die Bilder nicht selbst male, und daß er daher nicht verantwortlich gemacht werden könne für die Unzulänglichkeit der ihm eingesandten „Kunstwerke". Wenn es nun auch in seiner Macht stände, aufdringlichem Dilettantismus den Spielraum in seinen Sälen zu versagen, so begnügt er sich dennoch nicht mit

einer bloßen Unterlassungssünde, sondern er scheint es sich zur ganz speziellen Aufgabe gemacht zu haben, die offenbarste Talentlosigkeit auf Kosten der wirklich befähigten Künstler zu hegen und zu pflegen. Was könnte der Kunstverein mit seinem Einflusse zur Veredelung des Geschmackes beitragen — und was leistet er? Er korrumpirt ihn noch mehr. Gehet hin und sehet die Konkurrenz-Skizzen an, sehet die auf seine Bestellung ausgeführten Bilder an, und wenn euch der Humor noch nicht ganz vergangen ist, dann unterzieht auch einmal jene Gemälde, über welchen der kompromittirende Zettel prangt: „Durch den Kunstverein angekauft", einer eingehenden Würdigung. Man wird zur Erkenntniß kommen, daß bei diesen Ankäufen, Gott weiß es, welche Faktoren, ganz gewiß aber nicht die Rücksicht auf die Kunst maßgebend gewesen sind. Es ist die sehr ernste Pflicht der Kunstkritik, ein Gebahren aufzudecken, das in seinen Folgen nachtheilig auf unsere Kunstentwickelung wirken muß, denn die Künstlerschaft selbst ist bis auf den allerdings sehr wirksamen passiven Widerstand der überwiegenden Mehrheit der Wiener Künstler, die schon längst nicht mehr die Ausstellungen des Kunstvereines beschicken, in diesem Falle machtlos, weil jedem ihrer Schritte leicht zweifelhafte Motive imputirt werden könnten. Angenommen, aber nicht ohne Weiteres zugegeben, daß Protektionswirthschaft und Nepotismus keine Stätte haben in der Direktionskanzlei des Kunstvereines, so wird man dennoch finden, daß es bei den Ankäufen nicht der rein künstlerische Gesichtspunkt ist, von dem man ausgeht. Der Kunstverein hat viele hundert Aktionäre, diese haben Loose, und diese sollen womöglich alle gewinnen. Das Bestreben, den Mitgliedern eine Freude zu bereiten, ist gewiß recht rührend; aber dieses Streben darf nicht zu weit gehen, denn sonst wird sich der Kunstverein in die Lage versetzt sehen, Münchener Bilderbogen anzukaufen, wenn er Jedem etwas bieten und dabei sein Budget doch nicht überschreiten will. Die unbedeutendsten Sachen pflegen auch gewöhnlich die billigsten zu sein. Die Oktober-Ausstellung war es insbesondere, die uns die nächste Veranlassung bot, die soeben berührten Mißstände aufzudecken. Aber abgesehen von den angekauften und theilweise eigens dem Vereine auf seine Bestellung gelieferten Machwerken bleibt uns noch ein Hühnchen zu rupfen mit dem Kunstvereine. Was für frühere Monate Schwind und Wiertz gewesen, das sollte für den Oktober Martersteig sein, — die sogenannte „Zugkraft". Nun ist er es freilich nicht, kann es nicht sein, aber was Natur und Begabung des Künstlers nicht vermocht, der Kunstverein vollbringt es — er macht ihn zu einer Zugkraft ersten Ranges! Er verschmäht keines der volltönenden Instrumente der Reklame und entwickelt in der Kunst marktschreierischer Anpreisung, deren Berechtigung ebenso gering ist, wie die Geschicklichkeit groß, mit welcher sie betrieben wird, eine Routine, einen moralischen Muth, um welche ihn unsere ersten Schwindelfirmen mit Recht beneiden dürften. Martersteig hat alle Ursache, es zu beklagen, daß ihm das Geschick nicht einen Freund beschieden hat, der ihn von der unglückseligen Idee, diesen Körner-Cyklus auszustellen, abgebracht hätte. Der Cyklus bildet eine gar traurige Illustration der deutschen Größe, die sich gerade jetzt wieder in so herrlicher Weise offenbart. Der Kunstverein sagt allerdings, diese Kartons seien jetzt zeitgemäß; uns aber wolle der Himmel davor gnädig bewahren, daß solche Leistungen je zeitgemäß sein könnten! — Ferner haben wir aus der Oktober-Ausstellung, die übrigens ausnahmsweise bis Ende November geöffnet bleibt, zu erwähnen Lindenschmitt's bekannte deutsche Ruhmeshalle, und die bereits in der letzten Nummer dieses Blattes von anderer Seite her besprochenen Bilder aus der Piloty'schen Schule, die vor Kurzem erst in München ausgestellt waren. Nicht unberührt darf bleiben, daß die drei Hauptwerke, welche der Münchener Ausstellung das wesentlichste Interesse verliehen: Kurzbauer's „Abgewiesener Freier", Gysis' „Hundevisitation" und Defregger's „Ringkampf" im Kunstverein fehlen. Was wir hier von H. Kaulbach, Seitz, Rosenthal, Young und Kraus haben, sind fast durchgängig solide Leistungen, aber meist ohne eigenen Geist, so daß sie mehr dem Meister Piloty als seinen Schülern zur Ehre gereichen. Sie bilden gleichsam von Andern verfaßte Anerkennungsschreiben über die außerordentliche Wirkung des allen Individualitäten zu Gute kommenden Piloty'schen Systems.

Die Antagonistin des Kunstvereins, die Wiener Künstler-Genossenschaft, huldigt dem Principe der Jahres-Ausstellungen, und wendet demgemäß ihre hauptsächlichste Sorge diesen zu. Indessen haben uns auch die seit der letzten großen Ausstellung gleichsam als Lückenbüßer gebotenen Expositionen einiges Anregende gebracht. Dazu gehört in vorderster Reihe die im Monate Juni ausgestellt gewesene Sammlung Hildebrandt'scher Aquarelle, die der kunstsinnige Amateur, Herr Richard Göhde, dessen Eigenthum sie ist, der Genossenschaft auf einige Wochen überlassen hatte. Was dieser Sammlung ein ganz besonderes Interesse verlieh, war der Umstand, daß dem Beschauer hier Gelegenheit geboten war, den Meister in seiner ganzen künstlerischen Entwickelung beobachten, ihm in seinem Schaffen von seiner frühsten Jugend bis zu seinen letzten Lebensjahren folgen und ihn systematisch studiren zu können. Von seinem sechszehnten Lebensjahre an bis zu dem Jahre seines Todes werden nur sehr vereinzelte Jahre namhaft zu machen sein, die nicht durch einen künstlerischen Markstein bezeichnet gewesen wären. Auf diese Aquarelle folgte eine reiche Sammlung Gauermann'scher Studien und Skizzen aus dem Besitze der k. k. Akademie. In sehr vielen Fällen haben Studien und Skizzen einen höheren Reiz, als die

nach ihnen ausgeführten Gemälde. Sie sind vor der Natur entstanden und danken ihr Dasein meist der momentanen Begeisterung für den flüchtig notirten Stoff. Bei den so erhaschten Motiven sind es aber oft nebensächliche Momente, denen sie ihre Aufzeichnung zu danken haben: die graziöse Silhouette eines Baumes, eine interessante Lichtwirkung, und manches Andere mehr, was den Künstler reizt, und was später theils absichtlich mit Rücksicht auf eine zu erreichende Bildwirkung, oder wider Willen nicht wiedergegeben wird, indem die angestrengteste Meditation oft nicht im Stande ist, einen empfangenen Eindruck so frisch wiederzugeben, wie es die momentane begeisterte Inspiration vermochte. Ein Blick in die geistige Werkstätte des verstorbenen Meisters zeigt, mit welcher Liebe und mit welcher feinfühligen Beobachtungsgabe er der Natur gegenüber stand. Wenn uns an seinen Bildern die allzuglatte Behandlung hie und da störend entgegentritt, so gaben diese Studien unverfälscht und gesund die Natur wieder, und das war es, was sie uns seinen ausgeführten Werken in entschiedenster Weise vorziehen ließ. — Matejko hatte eine Kindergruppe, wie wir erfahren, Portraits seiner eigenen Kinder, ausgestellt, ein Bild, das vermöge seines wenig künstlerischen Arrangements und der vielen grellen, unvermittelten Farbentöne seinen früheren Werken allerdings nachsteht, das aber doch noch immer ein Gefühl der größten Hochachtung im Beschauer hervorzurufen im Stande ist. — Ungeschickt komponirt und von gemarterter Farbe war Roller's „Heideuröslein"; dagegen von koloristischem Reize, aber fehlerhaft in der Zeichnung und ausdruckslos „Hero und Leander" von Victor Müller. Wenn wir nun noch einige lebensvolle Portraits von Angeli, eine Serie von Architekturstudien aus Venedig von Echtler, die zwei großen Altarbilder von Eichler und Ruß hervorheben, so können wir getrost sagen, daß wir bei der Novemberausstellung angelangt sind, ohne uns einer groben Unterlassungssünde schuldig gemacht zu haben. Eine eingehende Besprechung der Novemberausstellung selbst, die jedoch schon in der zweiten Hälfte des Oktobers eröffnet wurde, würde sich ob ihrer großen Bedeutung nicht mehr in unseren beschränkten Rahmen fügen. Die herrlichen Alt'schen Aquarelle, die ihr jene Bedeutung verleihen, werden in diesen Blättern von einer anderen Feder einer eingehenden Kritik unterzogen werden; und so dürfen wir uns begnügen, nur noch kurz auf die wesentlichsten Nummern außer den Aquarellen hinzuweisen. Brion's Komposition „Der Gaukler" erfreut mehr durch interessantes Licht als durch scharfe Charakteristik, die doch dieser Stoff in erster Linie erfordert. Flüggen's „Abend in Genua", Beischlag's „Idyll", Gierymski's „Jagdgesellschaft" u. A. haben wir bereits gelegentlich der Besprechung des Käser'schen Salons gewürdigt. Auch die „Hundevisitation" von Gysis hat schon in einer Münchner Korrespondenz dieses Blattes ihre Berücksichtigung gefunden; ein männliches Portrait von George-Mayer, das sich durch große Leuchtkraft der Farbe auszeichnet, möge unseren „Rückblick" beschließen.

B. Goldscheider.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

—n. **Der „Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte"**, (Stuttgart, Ebner u. Seubert) hat bereits eine zweite Auflage erlebt, was wohl als Beweis dafür gelten kann, daß das Büchelchen dem Zwecke, dem es dienen sollte, entsprochen hat. Die Verfasserin hat hauptsächlich die höhere Töchterschule bei der Ausarbeitung desselben im Auge gehabt und sich deßhalb gehütet, allzu große Voraussetzungen an das Denkvermögen und das Wissen zu stellen, weßhalb auch das Technische der Kunstübung einleitungsweise verständlich, wenn auch nicht völlig genügend, auseinandergesetzt ist. Das Werkchen hat an Professor Lübke, dessen Grundriß fast sämmtliche Illustrationen hergeliehen hat, einen gewichtigen Fürsprecher gefunden. Wegen einer in dieser Fürsprache gemachten Bemerkung sandte uns derselbe die nachstehende Erklärung, zu deren Veröffentlichung die Anzeige des Buches an dieser Stelle die schicklichste Gelegenheit bietet:

Erklärung.

In der Vorrede zu dem von Ebner u. Seubert in Stuttgart herausgegebenen „Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte", welche ich auf den Wunsch der Verfasserin und der Verlagshandlung dem kleinen Schriftchen hinzugefügt habe, wird des von Ernst Förster publicirten „Abrisses der Kunstgeschichte" gedacht. Herr Dr. Förster theilt mir nun mit, jene Veröffentlichung sei eine betrügliche, wie er bereits anderwärts erklärt habe. Die Arbeit stamme zwar aus seiner Feder, allein sie sei vor langer Zeit nur für einen Privatzweck entstanden und niemals für die Oeffentlichkeit bestimmt gewesen. Ich bedaure, daß mir jene Erklärung des Herrn Förster entgangen ist, mehr aber noch, daß ich seine Berichtigung erst nach dem Erscheinen der zweiten Auflage des „Leitfadens" erhalten habe.

W. Lübke.

Vom vierten Bande der deutschen Malerradirer des neunzehnten Jahrhunderts, bearbeitet von Andreas Andresen, ist nunmehr auch die zweite Hälfte erschienen. Dieselbe behandelt folgende Meister: Joh. Georg v. Dillis (Schluß), Joh. Danhauser, Emil Ebers, Ed. Clemens Fechner, Herm. Plüddemann, Rob. Eberle, Friedr. Ezdorf, Aug. Löffler, Christ. Friedr. Fues, Gust. Phil. Zwinger.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Ausstellung der österreichischen Kunstgewerbe im Jahre 1871. Nachdem die Anmeldungen für die Musterausstellung des österreichischen Museums nunmehr geschlossen, ist der geeignete Zeitpunkt gekommen, um über den gegenwärtigen Stand der Angelegenheit Bericht zu erstatten. Die Zahl der Anmeldungen beträgt 303. Die Mehrzahl der Aussteller hat auch bereits ihren Raumbedarf angegeben und die vorgenommenen Berechnungen geben zu der Vermuthung Anlaß, daß den Ausstellern volle Berücksichtigung der speciellen Wünsche zugesichert werden kann. Nach den Kronländern vertheilen sich die Anmeldungen folgendermaßen: Böhmen 34, Tirol 10, Oberösterreich 9, Salzburg 6, Steiermark 5, Niederösterreich ohne Wien 4, Mähren 4, Militärgrenze 4, Ungarn 2, Krain 1; die übrigen Aussteller fallen auf Wien. Folgende Zusammenstellung zeigt das Verhältniß der einzelnen Industriezweige zu der Ausstellung: Korbflechter 1, Leinenfabrikanten 2, Druckfabrikanten 3, Seidenfabrikanten 4, Stickerei 14, Teppichfabrikanten 3, Shawlfabrikanten 1, Tapisseriewaarenfabrikanten 1, Nähmaschinenfabrikanten 1, Bettwaaren 1, Posamentirer 2, Tapezierer und Dekorateure 3, Tapetenfabrikanten 4, Spitzenfabrikanten 1, künstliche Blumen 1, Maler 11, Musterzeichner 7, Wappenmaler 1, Glasmaler 2, Porzellanmaler 1, Dekorationsmaler 1, Anstreicher 1, Kupferstecher 1, Holzschnitt-Anstalten 3, lithographische Anstalten 10, Buchdruckereien 6, Buchbinder 5, Buntpapierfabrikanten 2, Kunsthandlungen 2, Photographen,

einschließlich der photographischen Gesellschaft 3, Chemiker 1, Leder- und Galanteriewaaren 3, Glas 11, Thonwaaren 10, Porzellanfabrikanten 6, Cementwaaren 1, Oefen 1, Marmorwaaren 2, Gypsgießer 1, Bildhauer und Modelleure 33, Möbel- und Kunsttischler 20, Parkettenfabrikanten 1, Jalousien 1, Holz- und Metallrahmen 2, Vergolder 5, Meerschaum- und Holzschnitzer 3, Gold-, Silber- und Alpaccawaaren 11, Goldkettenfabrikanten 1, Juweliere 9, Galvanoplastiker 2, Graveure 11, Broncefabrikanten 11, Eisenwaaren 3, Kunstschlosser 3 Gürtler 2, Kassenfabrikanten 2, Glockengießer 1, Uhrmacher 1, Waffenfabrikanten 2, Lampen 1, Pianofortefabrikanten 3, Zitherfabrikanten 1, Architekten 13. Es ist also Bürgschaft dafür vorhanden, die industriellen Länder Oesterreichs und die einzelnen Industriezweige in würdiger Weise vertreten zu sehen.

Für die National-Galerie in Berlin sind in der letzten Zeit zwei größere Bilder von Düsseldorfer Künstlern angekauft worden. Das eine ist „die Wallfahrer an der Kapelle" von Hubert Valentin, und das andere „Preußische Werber" von F. Hiddemann.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Der Historienmaler Chr. Griepenkerl** in Wien, der sich durch die treffliche Ausführung der von Rahl komponirten Fresken im Palais Todesco und des Opernvorhanges von demselben Meister in weiteren Kreisen rühmlich bekannt gemacht hat, ist gegenwärtig mit der Ausführung einer größeren dekorativen Malerei beschäftigt, welche das Treppenhaus im Augusteum seiner Vaterstadt Oldenburg schmücken soll. Das Werk besteht in zwei Friesstreifen und der als ausgespannter Teppich gedachten Decke; auf den ersteren beiden werden die Entwickelung der Kunst bei den romanischen und germanischen Völkern, an der letzteren als Mittelbild Venus Urania; umgeben von der Prometheussage, dargestellt. Die Ausführung sämmtlicher Bilder geschieht in Wachsfarben auf Leinwand, ganz in derselben Weise, wie diese Technik von Griepenkerl in der Villa zu Hörnstein und von Prof. Eisenmenger u. A. im neuen Aktienhotel zu Wien angewendet worden ist. Der Effekt ist ein entschieden lebhafterer als beim Fresco, ohne daß die Malerei zu selbständig der Architektur gegenüberträte; außerdem empfiehlt sich die Technik durch ihre Bequemlichkeit, da die Bilder, wie Staffeleigemälde, im Atelier ausgeführt und dann in die Wände oder Decken eingelassen werden.

* **Stipendium für österreichische Künstler.** Aus dem diesjährigen Betrage von 15,000 fl., welche im cisleithanischen Oesterreich für Künstlerunterstützungen bewilligt sind, erhielten Stipendien: der Bildhauer Edm. Hellmer, die Malerin Theodora v. Hermannsthal, der Maler K. Mlotnicki und der Architekt Alois Prastorfer. — Aufträge wurden ertheilt den Malern Georg Mader, Karl Madjera und Karl Schönbrunner.

Prof. W. Camphausen ist von der Kommission des Richartz-Fonds in Köln der Auftrag ertheilt, ein seinem Reiterbilde Friedrichs des Großen ähnliches Bild für das Kölnische Museum zu malen, welches den König Wilhelm mit dem Grafen Bismarck und den Generalen Graf Moltke und v. Roon darstellen und also ein ewiges Andenken an die glorreiche Gegenwart sein soll. Dasselbe ist für den Empfangssaal des Museums im ersten Stocke bestimmt. Die Skizze hat bereits vorgelegen und in der Kommission ungetheilten Beifall erhalten. Camphausen wird zunächst den großen Kurfürsten als Gegenstück des großen Friedrich für den König malen und dann das Bild für unser Museum beginnen. Dasselbe dürfte im Frühjahr 1872 zur Ablieferung kommen.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 10.
Allmers, Die altchristliche Basilika. Von H. Otte. — Luther als Kurrendsänger, Statue von Gustav von Dornis in Coburg (mit Abbild.).

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 61.
Von der Grazer Ausstellung. — Eine Studie über chines. Emailvasen (Forts.). — Zur Geschichte der älteren Glasindustrie in Wien. — Ueber die Photographie (Forts.).

Kunst und Gewerbe. IV. Jahrg. Nr. 41—43
Allgem. Industrie-Ausstellung in Kassel. — Niederösterr. Gewerbeverein.

Gewerbehalle. Nr. 10.
Die Konsole von B. F. Krell. (Mit Abbild.). — Antikes Bronzeornament aus der Sammlung der Pinakothek in München. — Rom. Kapitäle und Archivolten aus S. Lorenzo in Segovia. — Ornamente für Porzellandekoration (Fischbach). — Moderner Aufsatz (Chr. Schm.). — Teppichmuster (H. Winkler). — Grabmal für einen Admiral (W. Burges). — Geschnitztes Kästchen aus Nußbaumholz im Palazzo publico zu Siena (XV. Jahrh.). — Stehpult (R. Reinhardt). — Buffet aus Eichenholz (A. Seder). — Klaviersessel. — Wanddekorationen (Th. Wendler). — Brautschmuck in getriebenem Gold (A. Seder). — Schottenuhr (Jos. Durm). — Balkongeländer (E. Bals).

Nr. 4 der Kunstchronik wird Freitag den 2. Dezember ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3). zu richten.

2. Dezember.



Nr. 4.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die Stoffwelt der neuesten Malerei.

Studien im Pariser „Salon“ von 1870*).

Von Ernst Ihne.

(Fortsetzung).

Auf der Jagd nach fremdartigen auffallenden Stoffen richteten die Genremaler ihre Blicke nach dem fernen historischen wie auch nach dem geographischen Horizonte. Die von Gérôme inaugurirte Richtung fand viele Vertreter, welche glaubten, die Scene eines Genrebildes an einen beliebigen Punkt und in ein beliebiges Jahrhundert verlegen zu können. Nichts ist natürlicher, als daß bei dieser plötzlichen Ausdehnung des künstlerischen Gesichtsfeldes das an eine geringere Sehweite gewöhnte Auge nicht sofort den richtigen Maßstab an die betreffenden Gegenstände anlegte. Der Künstler wollte die Scenen der alten Welt in derselben Entfernung sehen wie die des modernen Lebens und suchte einen Standpunkt einzunehmen, auf den ihm das Publikum nicht folgen kann. In den besten Arbeiten dieser Art sind die handelnden Personen Menschen des 19. Jahrhunderts in antiker Kleidung, die weniger gelungenen Leistungen sind bloße Kostümstudien. Wenn wir die Geschichte des Alterthums an unserm inneren Geistesauge vorüberziehen lassen, so sehen wir diese Ereignisse ganz anders als die der Gegenwart. Wir messen sie nicht mehr nach ihrer zeitlichen und räumlichen Ausdehnung, sondern nach ihrer Bedeutung in der Weltgeschichte. Wir sehen nur die großen weltgeschichtlichen Ereignisse, die Episoden des Privatlebens deckt der Schleier der Vergessenheit. Aber unterscheiden wir hier scharf zwischen der Auffassung der Wissenschaft und der Kunst.

Für die Wissenschaft ist z. B. der italische Bauer der Republik eine wichtige Erscheinung, denn Millionen dieser Bauern machten eine Weltmacht aus; er ist ein unendlich kleiner Bruchtheil einer kolossalen Kraft und also ein nothwendiger Faktor in den komplicirten Rechnungen der Weltgeschichte. In der Kunst aber ist er eine Null.

Und das ist der fundamentale Unterschied zwischen Anschauung und mathematischem Wissen. In der Theorie können wir eine Größe bis in's Unendliche theilen und wir erreichen niemals das Nichts. In der Empirie verschwinden bald die einzelnen Bruchtheile auch für das schärfste Auge.

Ein eigenthümliches Beispiel der Versuche, ein antikes Familiengenre zu schaffen, ist „Les joueuses d'osselets“ von F. Lematte. Es ist die bekannte Knöchelspielerin, mit einer Gespielin auf dem Boden hingekauert. Daneben steht ein Knabe, der dem Spiele zusieht und die wachthabende Mutter. Hinter der Gruppe ist eine klassische Brüstungsmauer und darüber ein Streifen des klassisch blauen Meeres. Das feine Gesichtchen der Knöchelspielerin, die wir von Berlin her kennen, ist nicht übel gerathen, aber die übrigen Personen sind statistenhaft. Das Ganze macht einen didaktischen Eindruck, wie eine Schilderung aus Becker's „Charikles.“

Noch mißlungener ist aber das große, viel angestaunte Bild von Giraud: „le Charmeur.“

Eine römische Gesellschaft aus der späteren Kaiserzeit, starke Männer mit Bärten, „schattig langen Bärten“ und zarte, schön geputzte Damen sitzen in Reih' und Glied in einer offenen Loggia und bewundern die Leistungen

*) In voriger Nummer ist irrthümlich 1860 statt 1870 gesetzt.

eines braunen Gauklers, dessen Hauptforce im Abrichten von bunten Vögeln zu bestehen scheint. Diese fliegen zahm im Raume umher und lassen sich auf den Händen der Damen nieder und fliegen auf Commando durch einen bereit gehaltenen Reifen wie die Pferde im Circus. In dem Bilde ist Alles modern bis auf den Gaukler und die Kostüme. Die Leute sitzen da ganz wie bei einer Liebhabertheater-Vorstellung in einem modernen Salon. Auf den vorderen Honoratioren-Stuhl-Reihen ist Alles Aufmerksamkeit. Hinten kokettiren die Damen mit den jungen Leuten.

Ganz genrehaft, aber als Darstellung hervorragender Momente auch wirkungsvoller als die genannten Gemälde, sind zwei Bilder aus dem römischen Leben von Hector Leroux: „Offrande à la fièvre" und „La gardienne du feu sacré."

Im ersten Bilde kniet ein Mann vor einer Nische, in der eine verhüllte Statue das Haupt in die Hand gestützt hat. In der erhobenen Rechten hält er einen Oelzweig und betet eifrig. Er stützt eine vor ihm ohnmächtig zurücksinkende kranke Frau, in deren leichenblassem Angesichte der nahe Tod geschrieben steht, und hinter ihm steht ein junges Mädchen, ebenfalls betend. Diese Figuren sind vor dem Altar friesartig aufgestellt und werden fast im Profil gesehen. Von der Höhe, auf der wir uns befinden, sehen wir hinab in die in giftige Dünste gehüllte Campagna. Das ganze Bild athmet die Krankenstube; auch die trockene, kalte Farbengebung, die dem Maler eigen zu sein scheint, entspricht dieser Stimmung.

Im zweiten Bilde blicken wir in das Gewölbe, in dem der Altar der Vesta steht. Rechts sehen wir das Postament und die Füße der Statue und in der Mitte den Altar. Links davon ist die Vestalin in einem Sessel eingeschlummert. Das heilige Feuer ist dem Erlöschen nahe und auf den steinernen Tafeln im Fond einer Nische liest man die strengen Gesetze, welche sich auf den Vestadienst beziehen.

Es ist in der Auffassung etwas sehr Theatralisches, David'sches, und man sucht unwillkürlich nach einem Trauerspiel von Corneille, dem die Scene entnommen sein könnte. Wenn diese Vestalin beim Erwachen reden würde, so wäre es sicher in Alexandrinern. — Das erste Bild von Leroux ist wegen seines allgemein menschlichen Inhaltes ergreifender, historisch aber ist es fast Null. Der ganze archäologische Kram bleibt künstlerisch wirkungslos.

Wir finden durch diese Beispiele dasjenige bestätigt, was wir schon vorher theoretisch schlossen. Der Versuch, auch das antike Leben in das Gebiet des Genre hineinzuziehen, ist zwar ein Beweis für die Kraft des modernen Kunsttriebes, aber es ist doch ein entschiedener Fehlgriff. Es ist dieses ein Keim, der in einen dürren, unfruchtbaren Boden gefallen ist, wo er keine Nahrung findet und nur durch künstliche, unnatürliche Mittel am Leben erhalten wird.

Mit den eben besprochenen klassischen Studien kontrastiren sehr stark die Leistungen jener Schule, die das modernste, bekannteste Leben zu ihrem Gegenstand gemacht hat. Prinzipiell kann man diese Bestrebungen kaum zu sehr loben, was uns aber dabei auffallen muß, das ist, daß hier, wie auch schon bei den Aktfiguren, das schöne Geschlecht das Feld fast ganz allein behauptet. Für die einzelnen Charakterfiguren wird dieses erklärt durch den Grund, den ich schon bei den Nuditäten anführte. Ein „Cavalier seul" dieser Sorte, so ein einzelner „petit crevé", der nur seiner selbst wegen da wäre, würde die Damen vielleicht interessiren, uns konnte er nur an die zierlichen Wachspuppen erinnern, die wir in den Ladenfenstern der Friseurs zu bewundern gewohnt sind.

Diese Charakterfiguren sind die der modern französischen Gesellschaft, wie sie von den neuern Romanciers geschildert wird. Es ist der naive Kloster-Backfisch von Toulmouche, die kokette Schöne „du grand monde" und namentlich die „femme de trente ans". Die „femme de quarante ans", die in der Romanliteratur neben jener ihre Stellung behauptet hat, ist begreiflicherweise in der bildenden Kunst nicht von ihr zu unterscheiden. Dann liefern aber auch die Cameliendamen ein bedeutendes Contingent.

Da es bei den anekdotenhaften Scenen nun einmal ohne Liebesgeschichte nicht geht, so wird der Mann auf irgend eine Weise angedeutet, wie z. B. auf dem Bilde von Saintin: „Déception". Eine Dame sitzt am Sekretär und liest einen Brief, der sie tief zu betrüben scheint. Die Photographie des Treulosen in Visitenkartenformat steckt im Spiegel. Es ist die alte Geschichte, welche ewig neu bleibt. Der Dame bricht aber schwerlich das Herz entzwei.

In einem andern Bilde, „Indécision", das zu diesem vielleicht das Pendant sein soll, steht ein blondes Dämchen dicht am leichtbeschlagenen Fenster, so daß sich ihr Gesicht in der Fensterscheibe spiegelt. Sie ist zum Ausgehen angekleidet und knöpft sich eben ihre Handschuhe zu. Man könnte glauben, sie denke bloß über das Wetter nach, vielleicht handelt es sich aber auch um ein Rendez-vous. An den Wänden der Stube hängen sämmtliche Bilder von Gerôme in Photographien.

Ein reizendes Evatöchterchen von Toulmouche hat sich in die Bibliothek des Vaters eingeschlichen und kostet dort die verbotene Frucht. Man sieht, wenn man näher herantritt, daß die Kleine sich im Code Napoléon über die Geheimnisse des ehelichen Lebens instruirt.

Diese und ähnliche Scenen sind nun an sich nicht bedeutend, es ist die frische, allbekannte, manchmal banale Gegenwart, die uns aus ihnen entgegentritt. Was wir an dieser Gattung am meisten tadeln müssen, das ist aber

auch das Resultat ihres Zusammenhangs mit der Mode. Auch daß die Männer auf dieser Bühne selten erscheinen, wird durch diesen Umstand erklärt. Ihr Kostüm schließt sie aus, gewiß mit Unrecht. Man sollte ihnen Zutritt gewähren, quand même. In diesen zierlichen Bilderchen haben nämlich meistens die Kleider der Damen, welche die schönen Besucherinnen des Salons bewundernd kritisiren, gegenüber der Situation und gegenüber dem Ausdruck in den Gesichtern gerade soviel Bedeutung, daß man etwas unangenehm an die kolorirten Beilagen der Modejournale erinnert wird, welche wenn auch noch nicht in Oel gemalt, dennoch, wie die betreffenden Redakteure versichern, von den „ersten Künstlern“ geliefert werden.

Aber dies ist erst der Anfang und läßt für die Zukunft das Beste hoffen. Hauptsache ist, daß wir eine gesunde Tendenz finden, alle bedeutenden Erscheinungen des modernen Lebens künstlerisch aufzufassen, und ich will durchaus keinen Tadel aussprechen, wenn ich sage, daß diese Schule der in den illustrirten Blättern, namentlich im Journal amusant, vorgezeichneten Bahn folgt. Denn den Zeichnern dieses Blattes ist es gelungen, gewisse Gestalten der Pariser Boulevards so typisch aufzufassen, daß man fast fragen möchte, ob die Figuren von den Persönlichkeiten des Boulevard kopirt sind, oder diese von jenen. — Auch in andre Schichten der Pariser Gesellschaft hat man mit demselben Glück gegriffen. Léonce Petit, der geistreiche Illustrator des philiströsen Lebens in der Provinz, nennt ein Bild „A la porte du bureau de charité“. Man sieht vor der Thür des Hülfsbureau's ein Gedränge von Nothleidenden, ausgehungerte Weiber mit blassen Kindern, hartgesottene Bettler und ein gebrochenes Männchen im zugeknöpften schwarzen Frack, der bessere Zeiten erlebt hat. Der wehmüthige, halb sentimentale Zug in diesem malerischen Elend erinnert an Dickens.

Es ist eine weite Kluft zwischen der niedern Bevölkerung der großen Städte und den Bauern auf dem flachen Lande. Und es ist ein noch größerer Unterschied in der Auffassungsweise der einen und der andern Klasse in der Kunst. Im deutschen Genre hat sich merkwürdigerweise noch etwas von dem Geiste des Schäferspiels erhalten.

Neben der Charakterisirung lokaler Gebräuche, welche in eine oben besprochene Kategorie gehören, sind diese Bauernscenen unsre eignen täglichen Erlebnisse hauptsächlich in Beziehung auf Wein, Weib, Gesang in einer naiveren Form. In Frankreich finden wir diese Auffassung oder vielmehr Verwendung des Landlebens seltner. — Ein Bildchen von F. Delobbe: „Le coin du bois“ veranschaulicht dieses. Auf einer Rasenbank am Waldsaume sitzt eine Dorfschöne mit dem Spinnrocken. Ihr Schatz ist von ungefähr hinzugekommen und hat sich neben ihr niedergelassen, und sie sagen sich süße Platitüden, „des riens bien doux“. Die Scene, die eben gespielt wird, ist die von Hebel geschilderte.

„Liebes Liesche,
G'schwind e Küßche,“
„Nä! Wenn's Jemand sehe thät.“
„Ach! wie so?
S'isch Niemand do,
Als der Bu', der nix versteht.“
Und dem Kuß sah Eener zu
Und das war kei kleener Bu'.

Die bedeutendsten Leistungen auf dem Gebiete des Landlebens sind aber aus der Breton'schen Schule, und die Breton'sche Auffassung des Landvolkes ist jedenfalls eine ächt moderne. Sie kennzeichnet sich vollständig durch einen Umstand: seine Bauern sprechen nicht, sie sind abgebildet nicht wie man sie bei einem längeren Aufenthalte in ihrer Mitte kennen lernen würde, sondern wie wir sie auf unsern Reisen und Spaziergängen sehen, ich möchte fast sagen, aus dem Fenster eines Eisenbahn-Coupé's; und so sind sie unzertrennbar verwachsen mit dem heimathlichen Boden. Es ist die höchste Ausbildung der Staffage, und die technische Ausführung dieser Bilder entspricht vollständig diesem ihrem innersten Wesen. Land und Leute sind Eins und beide sind mit gleicher Liebe behandelt; weder das Eine noch das Andere ist besonders accentuirt. Doch die Resultante des Ganzen ist eine rein landschaftliche Stimmung.

Auch die Komposition sämmtlicher mir bekannten Bilder dieses Künstlers ist vollkommen folgerichtig. — Ich erinnre an die Bilder im Luxembourg, an den durch das Kornfeld an uns vorüberziehenden Leichenzug und an die nach Sonnenuntergang vom Felde heimkehrenden Aehrenleserinnen. Nirgends eine Handlung, die nähere Prüfung herausfordert, nur das ruhig an uns vorüberziehende Volksleben, täglich wiederkehrend, einförmig und gesetzmäßig wie der Schlag der Pendeluhr, wehmüthig stimmend wie das Rauschen des Windes im herbstlichen Laube. Stimmungslandschaft ist ein sehr beliebter Pleonasmus, hier aber könnte man mit vollem Recht von einem Stimmungsgenre reden. Die beiden Bilder, die Breton in diesem Jahre ausgestellt hat, sind neue Beiträge in demselben Sinne.

In dem größeren Bilde: „Les lavandières des côtes de la Bretagne“ sehen wir auf dem Meeresufer eine Gruppe von Weibern, die in den zwischen den Felsblöcken zurückgebliebenen Lachen ihr Linnen waschen; die einen bücken sich zum Wasser nieder, die andern sitzen auf den Felsen. Die Gruppe gipfelt in der aufrecht stehenden Figur einer Bäuerin, die trotz allem Plebejischen etwas sehr Edles hat. Sie scheint den Vorbeigehenden aus ihren großen blauen Augen prüfend anzusehen. Ueber das Ganze ist ein warmer, einigender Ton ausgegossen. Im Hintergrunde das blaue Meer und die Felsenküste. — Im zwei-

ten Bilde sitzt eine Spinnerin im Walde, neben ihr führt ein sonniger Pfad durch das Holz, und bezeichnet gerade- zu das Weiterschreiten des Wanderers. Sie hat einen nachdenklich brütenden Blick, etwa wie man die Jeanne von George Sand sich denken mag, aber ihre Naivetät und die der betreffenden Jeanne denke ich mir nur in- teressant im Munde eines ähnlich geistreichen Interpreten.

Ein Bild, in demselben Sinne wie die Breton'schen, aber humoristisch behandelt, ist „Les commères des bords du Rhone“ von A. Perret. Nahe am Ufer des Flusses schwimmt ein Kahn, auf dem eine Bude erbaut ist, wahrscheinlich zum Waschen eingerichtet. Die ganze Ferne verhüllt ein dichter Nebel, aus dem selbst diese Bude im Mittelgrunde zweifelhaft hervorlugt. Oben er- scheint die Sonne als feuerrother Nebelfleck, und in den plätschernden Wellen am Ufer sieht man ihr gebrochenes Spiegelbild; im Vordergrunde eine Gruppe von drei oder vier Klatschschwestern. Ihre runzeligen Gesichter grinsen unter den weißen Hauben, und mit erhobenen Händen freuen sie sich über einen Hauptspaß. Vom höher gelegenen Terrain eilen noch zwei fast im Nebel ver- lorene Weiber einen Pfad hinab. Ich habe noch nie ein Bild mit einer solchen akustischen Nachwirkung gesehen. Man glaubt auf das laute Geklatsch und Gelächter her- beigeeilt zu sein, und nun die komische Gruppe immer deutlicher aus dem Nebel hervortreten zu sehen. Ganz unerwartet kommt man aus der vollständigsten Einsamkeit und Isolirung auf diesen kleinen Scherz.

(Forts. folgt).

G. M. Eckert's photographische Malerstudien.

Die bedeutenden Fortschritte, welche die Photographie in den letzten Jahren in technischer Beziehung gemacht hat, haben dieselbe befähigt, in unendlich vielen Fällen, an welche man vorher kaum gedacht hatte, in Wissenschaft und Kunst als Gehülfin einzutreten. Am bekanntesten sind die großen Dienste, welche sie der Kunstwissenschaft er- wiesen hat und noch immer erweist. Nicht minder wichtig ist sie für die Naturwissenschaft, für Völkerkunde, Astro- nomie ꝛc. Aber auch die Maler haben bald gelernt, die lange Zeit als unberechtigte Nebenbuhler verachteten Photographen in ihren Dienst zu nehmen und von ihnen Nutzen zu ziehen. Ja, es haben sogar nicht unbedeutende Künstler ganz und gar der Photographie sich gewidmet und mit Hülfe eines physikalisch-chemischen Apparates, unmittelbar nach der Natur arbeitend, Kunstwerke her- vorzubringen gesucht. Letzteres ist jedoch nur selten, nur unter sorgfältigster und geschickter Benutzung einer großen Anzahl günstiger Umstände, und dann auch nur annähernd möglich. Dagegen kann ein geschickter und künstlerisch gebildeter Photograph mit Leichtigkeit Künstlerstudien machen, d. h. also Einzelheiten nach der Natur aufnehmen, welche der Künstler dann bei seiner geistigen Arbeit als Hülfsmittel benutzt. Die Photogramme bieten vor gezeichneten Studien den großen Vortheil, daß sie den gegebenen Gegenstand mit größtmöglicher Naturtreue darstellen, so daß der Künstler also auf die auf photo- graphischem Wege gemachten Studien vollkommen sicher sich verlassen kann, und daß sie unendlich schnell gemacht werden, also auch momentane Zustände, wie eigenthümliche Licht- effekte, Wolkenbildungen, Meereswellen, Gruppen sich bewegender Menschen und Thiere u. s. w. in einem Augenblick für immer festhalten können. Aber auch Gewand-Falten, Baumskelette, Laubgruppen, einzelne Blätter, Felsenpartien, ja ganze Landschaften, und ge- wisse Stellungen lebender Wesen wird der Künstler, zur Erleichterung seiner Arbeit und der Zeitersparniß wegen, gern sich photographiren lassen, um diese durchaus ge- treuen photographischen Studien dann in seinem Atelier mit Ruhe und Bequemlichkeit für seine Zwecke zu benutzen.

Zu den Männern, welche vorzüglich in zuletzt bezeich- neter Richtung arbeiten, gehört auch der Maler und Photograph G. M. Eckert in Heidelberg, welcher seit einigen Jahren mit der Herstellung solcher Malerstudien und künstlerisch vollendeter Landschafts- und Architektur- Bilder sich beschäftigt. Eine Auswahl seiner meist sehr vortrefflichen Arbeiten hat er unter dem Titel: „Studien nach der Natur für Maler und Architekten“ im Ver- lage von Fr. Bassermann in Heidelberg in den Kunst- handel gegeben. Diese Blätter erfreuen jeden Kunstfreund in hohem Grade durch die Schönheit ihrer Ausführung im Ganzen und Einzelnen und erfüllen den Beschauer mit Achtung vor dem Geschmack und der Geschicklichkeit des Photographen, welcher überall den besten Standpunkt, die günstigste Beleuchtung zu wählen und eine gewisse malerische Gesammtwirkung zu erreichen gewußt hat. Die Körper sind in vollendeter Weise modellirt, die Schatten sind durchsichtig, Alles ist klar, und das Ganze hat einen feinen Ton.

Diese Sammlung ist in sechs Abtheilungen erschienen und enthält Vordergrundstudien (Felsen, Terrain mit Baumwurzeln, Baumstämme, Laubwerk, Ranken, Garten- gewächse, Farrenkraut, Schilf u. s. w.), Mittelgrundstudien (Wald-Inneres, Baumschlag, Felsen- und Terrain-Bil- dungen) Architekturstudien vom Heidelberger Schloß und andern Ruinen, von der gothischen Peterskirche in Heidelberg, vom Kloster Maulbronn, vom Dom zu Speier, aus Wimpfen im Thal, ferner ländliche Anlagen (Hütten, Ställe, Brunnenhäuser, Gehöfte, Mühlen, Schiffe) und vieles Andere.

In letzter Zeit ist Eckert, in Folge eines besonderen Rufes, nach Nürnberg gegangen und hat daselbst eine große Anzahl höchst bedeutender Aufnahmen gemacht, welche den künstlerischen Charakter dieser, besonders auch wegen ihres Kunsthandwerks hochberühmten, alten Reichs-

stadt mit ihrer unendlichen Fülle an malerischen Motiven und interessanten Einzelheiten aller Art auch Auswärtigen stets gegenwärtig halten. Eckert besitzt ein besonderes Talent, das Malerische in der Natur sogleich zu erkennen und in gefällig arrangirte Bilder zusammen zu fassen. Wenngleich er besonders „Studien" für Maler und Architekten gemacht, also weniger Veduten als Einzelheiten von den öffentlichen Gebäuden (Rathhaus 2c.), von den Straßen, der Stadtmauer, aus dem Inneren der Kirchen, der Wohnhäuser des Freiherrn von Bibra, des Antiquars Pickert, des Kaufmanns Fuchs, dem Atelier des Direktors v. Kreling u. s. w. dargestellt hat, so hat er doch auch vielfach die schon oft abgebildeten, allbekannten, besonders von Fremden als Andenken verlangten Gesammt-Ansichten der bedeutendsten Bauwerke gefertigt, hat dabei stets durch neue, meist sehr glückliche Auffassung, Anwendung eines anderen Standpunktes und anderer Beleuchtung ihnen neuen Reiz verliehen. Daß diese Nürnberger Studien seinen früheren Arbeiten im Arrangement und in technischer Vollendung durchaus nicht nachstehen, ist kaum zu erwähnen nöthig. —

Trotz der großen Anzahl der bereits vollendeten, ebenfalls im Verlage von Fr. Bassermann in Heidelberg erschienenen, Blätter hat Eckert den Reichthum Nürnbergs noch keineswegs erschöpft, wird seine Arbeiten im nächsten Jahre fortsetzen und dann namentlich Straßenprospekte, Ansichten der Stadt-Befestigungen und ihrer Thore, Abbildungen der malerischen Schlößchen in der Nähe der Stadt und mehrere Privathäuser, Ansichten aus dem Germanischen Museum 2c. fertigen. Wenn diese Sammlung vollendet sein wird, dann wird Nürnberg einen Schatz an guten Abbildungen besitzen, welche dieser Stadt und ihres Ruhmes in jeder Beziehung würdig ist und wie ihn, was Reichthum und Vollständigkeit betrifft, wohl kaum eine andere Stadt Deutschlands, etwa Danzig ausgenommen, aufzuweisen haben dürfte.

R. Bergau.

Korrespondenz.

Köln, Ende Oktober.

♂ Eine Zeitlang hegte man die gerechtfertigte Besorgniß, die wilden Kriegswirren möchten auch auf den Weiterbau am Kölner Dome ihren lähmenden oder hindernden Einfluß ausüben, wenn nicht gar das ganze herrliche Bauwerk in seiner Integrität gefährden. Während fast alle andern Verwaltungen und öffentlichen Institute ihre Bauten einstellten, entschloß sich die Dombauverwaltung, die Arbeiten am Dome wenigstens vorläufig mit ungeschwächten Kräften fortzuführen. Während unsere tapfern Truppen auf französischem Boden die feste Grundlage zur Gründung eines einigen, mächtigen deutschen Reiches legten, ließen in Köln die Steinmetzen und Werkleute nicht ab, das gewaltige Werk des Domes mit rüstiger Hand weiter zu fördern, um so den Ausbau des imposanten Symbols deutscher Einigkeit und Kraft nicht zu unterbrechen. Mit gehobenem Interesse folgt man der kühnen, luftigen Arbeit, die auf den riesigen Thurmtorso's langsam aber sicher gefördert wird. Auffallend ist es, daß das Stein- und Maaßwerk zu dem zwischen diesen beiden Thürmen einzufügenden großen Mittelfenster noch nicht mit errichtet wird, vielmehr an dieser Stelle der Dom in einem völlig ruinenhaften Zustande verbleibt. Es bedarf keiner weitern Ausführung mehr, daß das in Rede stehende Fenster mit doppeltem Maaßwerk ganz in derselben Weise wie die übrigen Thurmfenster konstruirt werden muß. Die noch sichtbaren alten Ansätze geben zu deutliches Zeugniß davon, als daß ein weiterer Zweifel Platz greifen könnte. Dem jetzigen Dombaumeister steht es nicht zu, den Bau anders auszuführen, als der Meister des 15. Jahrhunderts es unzweifelhaft gewollt hat. In dem Umstande, daß das Doppelfenster im Plane des ausführenden Baumeisters des 15. Jahrhunderts gelegen, lag für den jetzigen Bauherrn, den Erzbischof und das Domkapitel, das bestimmende Motiv für den Beschluß, wodurch dem Dombaumeister aufgetragen wurde, das fragliche Mittelfenster in der ursprünglich beabsichtigten und durch die noch vorhandenen Ansätze indizirten Weise mit doppeltem Maaßwerke auszuführen. Es ist uns völlig unbegreiflich, warum Herr Voigtel noch säumt, diesem Auftrage nachzukommen und endlich die Steinwüste zwischen den beiden Thürmen zu beseitigen. Schon vor längerer Zeit war beim Domkapitel die Anzeige eingegangen, daß das für das in Frage stehende Fenster bestimmte Glasgemälde vollendet und zum Versenden bereit sei. Zweifelsohne ist dasselbe jetzt in Köln eingetroffen. Um Gewißheit darüber zu erlangen, ob das doppelte Maaßwerk der vollen Wirkung des Bildes nachtheilig sei, befahl der Erzbischof noch vor seiner Abreise nach Rom, in der zweiten Etage des Nordthurmes zwei Fenster mit Glas zu versehen. Auf das Evidenteste stellte sich heraus, daß das doppelte Maaßwerk nicht im Allerentferntesten den Lichteffekt dieser Fenster beeinträchtige. Hiermit wurde der Grund, aus welchem der Dombaumeister an der Konstruktion des doppelten Maaßwerkes Umgang nehmen wollte, ganz hinfällig. Trotzdem säumt er noch immer, das Fenster nach dem ursprünglichen Plane auszuführen. Das Gouvernement, welches bis dahin nicht so sehr auf Grund eines rechtlichen Verhältnisses oder bestimmter Verträge als in Folge einer schwer zu rechtfertigenden Konnivenz des eigentlichen Bauherrn in wichtigen Baufragen das entscheidende Wort gesprochen, hat es verschmäht, in der vorliegenden Fensterangelegenheit die so äußerst wichtige Frage über die rechtliche Stellung der königlichen Regierung zum Kölner Dombau zu gerichtlicher Entscheidung zu bringen. Ohne darauf zu bestehen, daß ihm in Dombausachen das letzte Wort zustehe, hat das Ministerium vor längerer Zeit dem Dom-

baumeister den Auftrag gegeben, sich mit dem Erzbischof bezüglich der beregten Fensterfrage zu einigen. Das Resultat der Verhandlungen war, daß der Dombaumeister vom Erzbischof den gemessenen Auftrag erhielt, das Fenster mit doppeltem Maaßwerk zu konstruiren. Dieser Auftrag wurde ertheilt, als man sich überzeugt hatte, daß das kostbare kronprinzliche Geschenk, das für das Mittelfenster bestimmte Glasgemälde, in seinem Effekt in keiner Weise durch das doppelte Maaßwerk beeinträchtigt werde. Wenn der Dombaumeister nun noch länger säumen sollte, Hand an die Aufführung des fraglichen Fensters zu legen, würde man darin nur ein eigenwilliges Verharren auf einer Marotte erkennen können, und wir glauben, daß es wohl endlich an der Zeit ist, dem Dombaumeister verständlich zu machen, daß der Kölner Dom nicht das geeignete Objekt ist, an dem man architektonische Marotten zur Ausführung bringen darf.

Wie wir bereits früher berichtet, sind endlich die Fesseln gesprengt, welche bis dahin das weitere Erscheinen des großen Domwerkes von Franz Schmitz erschwerten und die Vollendung desselben unmöglich zu machen drohten. Nicht das Wort königlicher Gnade, sondern der Spruch parteiloser Sachverständiger hat die Schranken, welche verblendeter Egoismus und selbstherrliche Bureaukratie dem freien Schaffen der Wissenschaft und Kunst entgegenstellten, niedergerissen. Der Dombaumeister, der Erzbischof, der Oberpräsident und die Minister des Handels und Unterrichts haben ihr Möglichstes gethan, um das Erscheinen eines Werkes, welches von der ganzen wissenschaftlichen und künstlerischen Welt mit der größten Freude begrüßt wurde, zu hintertreiben. Das Nachdruckgesetz sollte und mußte Herr Schmitz, der das Bewußtsein in sich trägt, daß er seit einer Reihe von Jahren der eigentliche Dombaumeister gewesen und daß das angefochtene architektonische Werk lediglich das Produkt selbsteigenen künstlerischen Schaffens ist, verletzt haben! Es bedurfte des eingehenden Gutachtens der zuständigen Sachverständigen-Kommission, um die Kölner Rathskammer zu überzeugen, daß es sich hier mehr um böswillige Chikane, kleinliche Intrigue und persönliches Interesse handelte als um höhere wissenschaftliche und künstlerische Rücksichten und um die Sicherung eines der Dombauverwaltung zustehenden geistigen Eigenthums. Darum wurde durch Rathskammerbeschluß der Herausgeber außer Verfolgung gesetzt und die Freigebung der mit Beschlag belegten Blätter und Steine verfügt. Der Herausgeber ist aber nicht gesonnen, den willkürlichen chikaneusen Eingriff, den sich die Dombauverwaltung in sein eigenstes geistiges Eigenthum erlaubt hat, geduldig hinzunehmen und den ihm daraus erwachsenen bedeutenden materiellen Schaden willig zu tragen. Die Schadenersatzklage gegen den Fiscus und den Dombaumeister wird nicht lange auf sich warten lassen. Wenn Herr Schmitz mit dieser Klage auch nicht reüssiren sollte, so wird er durch einen solchen Prozeß doch die Genugthuung erhalten, daß er Gelegenheit gewinnt, das gehässige gegen ihn in Scene gesetzte Intriguenspiel in klares Licht zu stellen und sämmtliche diese Angelegenheit betreffenden, den Dombaumeister so gut wie das Gouvernement nicht wenig kompromittirenden Aktenstücke zu veröffentlichen. Es ist hier nicht der Ort, das Verfahren und Vorgehen der Dombauverwaltung, des Erzbischofs und der Behörden näher zu kennzeichnen. Wir können hier nur unserer Freude darüber Ausdruck geben, daß schließlich die Beharrlichkeit gekrönt worden ist und das so schwer bedrohte gute Recht gesiegt hat. Zugleich sprechen wir das feste Vertrauen aus, es werde jetzt, da die Gefahr vor gewaltsamer Unterdrückung des Schmitz'schen Werkes beseitigt ist, die Zahl der Abnehmer in solchem Maße sich mehren, daß der Verfasser für seine vielen Auslagen wenigstens wird schadlos gehalten werden und für Kunst und Wissenschaft keine weiteren Opfer als seine kostbare Zeit und seine unsägliche Mühe wird zu bringen haben.

Mit derselben Sorgfalt und Korrektheit wie die vorhergehenden sind auch die unlängst erschienenen Lieferungen 9 und 10 ausgeführt; dieselben bekunden neuerdings die tiefe Sachkenntniß des Herausgebers sowie dessen richtigen Takt bei Auswahl der einzelnen abgezeichneten Stücke, größerer Bautheile sowohl wie Details. Die neunte Lieferung bringt die Strebewand des südlichen Querschiffes, den Grundriß des Südportals, den Grundriß der Strebewand des südlichen Querschiffes, Details, einen kleinen Baldachin im Portal des südlichen Thurmes, den Baldachin über den Reliefs im Bogenfelde der südlichen Eingangshalle; die zehnte den Durchschnitt des westlichen Hauptportals, die Mittelpfeilerendung an den Thürmen, den großen Baldachin am Eingang des südlichen Thurmes, den Grundriß des Nordportales, den Grundriß vom südwestlichen Eckpfeiler des südlichen Thurmes. — Mit der 11. und 12. Lieferung soll endlich, wie wir vernehmen, der historische Text ausgegeben werden.

Nekrologe.

Andreas Eigner, der bekannte Restaurator, Vorstand der Augsburger Galerie, ist am 18. November im 70. Lebensjahre gestorben.

Der Kupferstecher Jul. Cäsar Thäter, Professor der Kunst-Akademie zu München, starb daselbst Mitte November im 66. Lebensjahre.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Berliner Kunstauktion von Amsler und Ruthardt, am 16. Januar. Der Katalog zerfällt in zwei Abtheilungen: die erste enthält Kupferstiche und Radirungen aus verschiedenen Schulen alter und neuer Zeit, darunter viele Seltenheiten und größtentheils Blätter von vorzüglicher Qualität; erwähnenswerth ist besonders eine reichhaltige Sammlung von Grabstichelblättern nach Gemälden Raffaels. Die zweite Abtheilung bietet eine interessante Portraitsammlung.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Altonaer Kunstverein veröffentlicht seinen Jahresbericht über das Vereinsjahr 1869—1870. Die Mitgliederzahl

belief sich auf 472 mit einer Beitragssumme von 1400 Thalern. Die Vereinsausstellung war gut beschickt, und da ungefähr der fünfte Theil der 380 Nummern, welche der Katalog nachwies, zu einem Gesammtbetrage von 7216 Thalern verkauft wurde, ist das Resultat ein durchaus befriedigendes zu nennen. Für die Vereinsverlosung wurden 15 Oelgemälde im Betrage von 1568 Thalern erworben. Als Vereinsblatt kam ein Kupferstich von A. Schultheiß nach einem Genrebilde „Die Schäferin“ von J. Hofner zur Vertheilung.

B. **Der Oelfarbendruckverein „Borussia“** in Berlin hat bei einigen Düsseldorfer Künstlern Gemälde bestellt, welche Scenen aus dem gegenwärtigen Kriege mit Frankreich darstellen sollen. L. Toussaint behandelt eine Episode aus der Schlacht bei Weißenburg, Moritz Blanckarts: die Begrüßung des Kronprinzen von Preußen durch die bayerischen Truppen nach dem Siege von Wörth, und Nicutowsky: die Kapitulation von Sedan. Die Bilder sollen in Oelfarbendruck vervielfältigt werden.

B. **Der Verein Düsseldorfer Künstler** zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe wählte in zahlreich besuchter Generalversammlung mit überwiegender Stimmenmehrheit den Professor Karl Hübner zum Vertreter Düsseldorfs in der Kommission, welche unter Vorsitz des Kultusministers jährlich in Berlin zusammentritt, um über die Verwendung der vom Staate für Kunstzwecke bewilligten fünf und zwanzigtausend Thaler zu berathen. Hübner gehörte derselben bereits seit mehreren Jahren an. Zu seinem Stellvertreter wurde Professor Lasch gewählt. Als Gegenkandidaten waren die Historienmaler Otto Rethel und Professor Clemens Bewer aufgestellt, welche gleichfalls viele Stimmen erhielten.

Vermischte Kunstnachrichten.

Thorwaldsen's hundertjähriger Geburtstag ist in Kopenhagen am 19. November festlich begangen. In dem mit Tannenreisern geschmackvoll verzierten großen Reithause des Schlosses Christiansborg hielt vor einer Versammlung von ca. 3000 Personen (die königliche Familie war auch zugegen) Professor Nielssen die Festrede, worauf eine unabsehbare Procession sich nach dem Museum bewegte. Dort wurden unter Klängen der Musik Lorbeerkränze und Blumen auf das Grab des großen Meisters niedergelegt.

B. **Der Kupferstecher Barthelmeß** in Düsseldorf sticht gegenwärtig das treffliche Bautier'sche Gemälde: „Der Leichenschmaus“, welches sich im Besitz des Museums zu Köln befindet. Er hat zuerst eine höchst gelungene Nachbildung desselben in Aquarellfarben ausgeführt, die ihm bei seiner Arbeit die wesentlichste Erleichterung gewährt. Wir dürfen von dem Blatte um so mehr ein vortreffliches Kunstwerk erwarten, als Barthelmeß schon durch die Wiedergabe des Bildes „In der Kirche“ von Vautier bewiesen, daß er in die Eigenart des genialen Meisters nach Auffassung und Behandlung tief eingedrungen ist.

Die Wandmalereien von Guffens und Swerts in der Liebfrauenkirche zu St. Nicolas bei Antwerpen werden am 8. December feierlich enthüllt. Eine der umfangreichsten Aufgaben der monumentalen Malerei neueren Datums ist damit zu Ende geführt. Die Hauptdarstellung bildet der Christus in der Glorie, von Swerts im Chor der Kirche ausgeführt.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 11.
Handwerkerleben zur Zeit Jesu. — Die neue Friedenskirche in Bremen (Mit Abbild.) — Raphael, Michelangelo, Murillo. — Ein Taufstein in der Pfalz.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 62.
Eine arabische Bilderhandschrift des XIV. Jahrh. — Musterausstellung des österr. Museums.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. November—December.
Die mittelalterlichen plastischen Werke in Fünfkirchen. Von Dr. E. Henszlemann. 1. Abschnitt. (Mit 20 Holzschnitten.) — Der Rolandstein in Ragusa. Von Wendelin Böheim. (Mit 1 Holzschnitt.) — Ueber 2 angebliche Schachfiguren. Von Hans Weininger. (Mit 4 Holzschnitten.) — Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von Dr. Karl Lind. (Mit 8 Holzschnitten.) — Das Sacramentshäuschen in den gothischen Kirchen. Von Dr. Karl Fronner. (Mit 9 Holzschnitten.) — Römische Gräber am Wiener-Berge. Von D. Fr. Kenner. — Dürer's Melancholie. Von Albert Ilg. — Die heil. Dreifaltigkeit. Von A. R. v. Perger. (Mit 1 Holzschnitt.) — Die Maria-Himmelfahrtskirche vor dem Teyn in Prag. Von B. Grueber. (Mit einer Tafel und 2 Holzschnitten.) — Vom Alterthumsverein. (Mit einer Tafel und 4 Holzschnitten.)

Gewerbehalle. 11. Heft.
Die Console. Von P. F. Krell. (Mit 21 Holzschn.) (Forts.) — Marmorornament aus S. Martino in Bologna. 16. Jahrh. — Bronzepostament mit einem Löwen vor dem Pal. Vecchio in Florenz. — Spiegelrahmen aus Karton-Pierre (Jackson und Sohn in London). — Träger für eine Visitenkartenschale (P. Wolanek). — Damenuhren mit Ketten und Gehängen (Falize ainé). — Schmiedeeisernes Gitter (O. Titz). — Fauteuils im Renaissance- und goth. Styl (Lövinson und Kemnitz). — Bettstelle (Fr. Steffan). — Maurische Streitaxt aus der Alhambra.

Kunst und Gewerbe. Nr. 44. 45.
Allg. Industrie-Ausstellung in Kassel (Forts.). — Beilage: Alter Ausziehetisch a. d. Schlosse Ettersburg.

Druckfehler.

In der Kunst-Chronik, Nr. 8, S. 18. Sp. 1, Zeile 18 lies: „Salentin“ statt: Valentin.
Seite 14. Sp. 1, Z. 26 v. o. lies seine statt ihre.
Seite 22. Sp. 2, Z. 20 v. u. lies Sonne statt Scene.

Zu Festgeschenken empfohlen!

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig,

W. Lübke: Geschichte der Architektur. **Vierte stark verm. Aufl.** 1870. Mit 712 Holzschn. gr. Imp.-Lex.-8. 2 Bde br. $6\frac{1}{3}$ Thlr.; eleg. geb. $7\frac{1}{3}$ Thlr.

W. Lübke: Geschichte der Plastik. **Zweite stark verm. u.verb. Aufl.** Mit 736 Holzschn. gr. Imp.Lex.-8. 2 Bde. broch. $6\frac{1}{3}$ Thlr.; eleg. geb. $7\frac{1}{3}$ Thlr.

Die prachtvolle Ausstattung dieser beiden Werke Lübke's mit vorzüglichen Holzschnitten auf feinstem Velinpapier und mit einem geschmackvollen Einbande lässt sie, abgesehen vom Inhalt, ganz vorzüglich geeignet erscheinen, als Festgabe zu dienen. Beide Werke sind gegen die früheren Auflagen wesentlich bereichert, namentlich was die Illustrationen anlangt.

W. Lübke: Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst. **Fünfte Aufl.** Mit 170 Holzschn. broch. $1\frac{3}{5}$ Thlr.; geb. 1 Thlr. $27\frac{1}{2}$ Sgr.

C. Lemcke: Populäre Aesthetik. **Dritte verm. Aufl.** Mit Holzschn. gr. 8. 1869. br. 2 Thlr. 21 Sgr.; geb. 3 Thlr. 3 Sgr.

Ein Werk, vorzugsweise geeignet, der studirenden Jugend reiche Anregung und Genuss zu gewähren. Der Vortrag des Verfassers, obwohl dem Ernst der Wissenschaft angemessen, ist so gefällig und interessant, dass das Werk auch beim schönen Geschlecht die günstigste Aufnahme gefunden hat.

O. Seemann: Die Götter und Heroen der Griechen, nebst Uebersicht der gottesdienstl. Gebräuche etc. Eine Vorschule der Kunstmythologie. Mit 153 Illustr. 1869. br. $2\frac{1}{4}$ Thlr.; geb. $2\frac{2}{3}$ Thlr.

Die mangelhaften Abbildungen der meisten mythologischen Handbücher für den Schul- und Handgebrauch und die geringe Rücksicht, die in denselben auf den Zusammenhang der griechischen Götterwelt mit der Kunst und Poesie des klassischen Alterthums genommen wird, waren die Veranlassung zur Herausgabe dieses Werkes, dessen entschiedene Vorzüge von der Kritik bereitwillig anerkannt worden sind.

J. Burckhardt: Der Cicerone. Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. **Zweite Aufl.**, bearb. von A. v. Zahn. 1869. 3 Bde. (Architektur, Sculptur, Malerei). br. $3\frac{3}{5}$ Thlr.; geb. $4\frac{1}{4}$ Thlr.

J. Burckhardt: Die Cultur der Renaissance in Italien. **Zweite Aufl.** 1869. br. $2\frac{1}{4}$ Thlr.; geb. $2\frac{3}{4}$ Thlr.

J. Burckhardt: Die Zeit Constantin des Großen. (Basel). 1853. br. $1\frac{1}{2}$ Thlr.; geb. in Halbfranz. 2 Thlr.

Ad. Görling: Geschichte der Malerei in ihren Hauptepochen. 2 Bde. gr. 8. Mit 192 Holzschn. 1866—67. broch. 3 Thlr.; geb. $3\frac{1}{2}$ Thlr.

Reich an schönen Illustrationen und von ebenso umfassender Darstellung wie das Kugler'sche Handbuch, vor dem es noch den Vorzug einer breiteren Behandlung der Malerei unseres Jahrhunderts und die Billigkeit des Preises voraus hat, hat dies Werk eine sehr günstige Aufnahme gefunden.

A. Demmin: Die Kriegswaffen in ihrer histor. Entwicklung. Ein Handbuch der Waffenkunde. Mit 1700 Illustr. 1869. br. $3\frac{1}{5}$ Thlr.; geb. $3\frac{1}{2}$ Thlr.

Die kriegerischen Ereignisse der Gegenwart führen diesem Werke ein erhöhtes Interesse zu. Nicht nur Sammler, Fachmänner, Künstler und Kunstfreunde, sondern auch gebildete Laien werden sich gern über einen für die Kulturgeschichte so wichtigen Gegenstand orientiren, wenn dem Verständniß mit einem so reichen Anschauungsmaterial, wie das hier gebotene, entgegengekommen wird.

A. W. Becker: Charakterbilder aus der Kunstgeschichte. **Dritte Aufl.** Mit Illustr. 1869. br. $2\frac{2}{5}$ Thlr.; eleg. geb. $2\frac{3}{4}$ Thlr.

Zur Einführung in die Kunstgeschichte giebt es kaum ein zweckmäßigeres Buch als dieses. Schon vielfach zu Schulprämien für reifere Schüler verwandt, ist es als Festgabe für Schüler der höheren Gymnasialklassen, sowie für erwachsene Mädchen ganz besonders empfehlenswerth.

Ch. Clément: Michelangelo, Leonardo, Raffael und ihre Zeitgenossen. Mit Ergänzungen von C. Clauß. Mit Holzschn. 1870. br. 3 Thlr.; eleg. geb. $3\frac{1}{2}$ Thlr.

Die drei großen Meister der italienischen Kunstblüthe sind in diesem Werke fein und geistreich geschildert. Die Ausstatt ung des Werkes ist vorzüglich, die künstlerisch vollendeten Holzschnitte auf getontem Papier besonders gedruckt.

J. Meyer: Geschichte der französ. Malerei seit 1789 zugleich in ihrem Verhältniß zum politischen Leben, zur Gesittung nnd Literatur. Mit Illustr. 1867. br. $5\frac{1}{3}$ Thlr.; geb. 6 Thlr.

Dieses auf langjährigen Studien französischer Kunst, Sitte und Literatur begründete Werk gewinnt durch die Zeitereignisse eine erhöhte Bedeutung. Namentlich auf die Schilderung der Pariser Kulturzustände unter dem zweiten Kaiserreich ist in dieser Hinsicht aufmerksam zu machen. [12]

---

[13] Im Selbstverlage erschien:

Album für Stickerei

von **Friedrich Fischbach.**

Zeichner des k. k. Museums für Kunst und Industrie.

Wien, Kärnthner-Ring 3.

5 Lieferungen à 3 fl. ö. W.

In den beiden erschienenen Lieferungen I und II sind 40 Muster (Pantoffel, Sophakissen, Caselkreuz, Borten etc.) für Stramin-Stickerei bequem zum abzählen, im reichsten Farbendruck ausgeführt. Das Album eignet sich besonders als Festgechenk für Mädchen.

Kupferstich-Auction.

Amsler & Ruthardt.

Berlin, 16. Januar 1871.

Das Verzeichniss enthält u. A. vorzügliche Grabstichelblätter nach Rafael und eine interessante Sammlung Portraits. [14]

Heft 3 der Zeitschrift nebst Nr. 4 der Kunstchronik wird Freitag den 16. December ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3). zu richten.

16. Dezember.



Nr. 5.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1870.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die St. Petersburger akademische Kunstausstellung.

Die Zeit der alljährlich wiederkehrenden Ausstellungen in unserer Akademie der Künste ist so ziemlich die einzige, in welcher unser größeres Publikum sich für die bildende Kunst interessirt; denn der Besuch der Ermitage und der fast das ganze Jahr hindurch dem Publikum zugänglichen Museumssäle in der Akademie ist, im Grunde genommen, ein sehr spärlicher. Während der Ausstellungszeit aber, die in diesem Jahre erst am 11. Oktober begann, drängen sich Hunderte und Tausende in den sonst so verlassen dastehenden Sälen. Der diesjährige Katalog nebst Ergänzungsheft zählt 380 Nummern.

Dieses Mal sind es ein paar Historienbilder, welche die Aufmerksamkeit des Publikums besonders fesseln. Der talentvolle **Karl Huhn**, von dem bereits die akademische Ausstellung des Jahres 1868 (S. Kunstchronik 1869, Nr. 7 und 8) ein der Bartholomäusnacht entlehntes historisches Genrestück brachte, hat sein diesjähriges Thema derselben Zeit entnommen: er führt uns den Ueberfall eines protestantischen Ehepaares durch einen katholischen Edelmann und dessen wüsten Spießgesellen vor. Huhn hat auf's Neue seine ungewöhnliche koloristische Meisterschaft und eine große Gediegenheit in der Zeichnung an den Tag gelegt. Das Bild trägt den Charakter der modernen französischen Geschichtsmalerei. Der Künstler hat während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Frankreich offenbar Delaroche und Comte fleißig studirt. Die Gestalten des Huhn'schen Gemäldes sind trefflich gruppirt: der bereits todt am Boden liegende Mann und das in Verzweiflung sich über die Leiche beugende schöne Weib, der mit einer Art sinnlicher Bewunderung die Frau anstarrende Edelmann und der mit roher Schadenfreude das unglückliche Weib hinwegzerrende Mordgeselle. Die im Ausdruck gelungenste Figur ist die des Letzteren; die Frau aber erregt nicht recht unser Mitleid. Der Gefühlsausdruck, die Wiedergabe eines tiefen Seelenlebens ist nicht die starke Seite unseres Künstlers. Nicht minder gelungen als dieses Gemälde ist ihm seine „Italienerin", ein jugendschönes Weib in ungesuchter Stellung. In beiden Bildern läßt die Stoffmalerei nichts zu wünschen übrig. Mit großem Geschicke ist hier der Eindruck vermieden, den wir so oft erhalten: als kämen alle Gewänder soeben vom Schneider, alles Hausgeräth vom Tischler und Tapezierer. Das Schlafgemach in Huhn's historischem Bilde hat etwas Wohnliches an sich; man fühlt sich in einen Haushalt versetzt, der nicht erst von gestern datirt.

Ein Gemälde ganz anderer Art ist **B. Jacobi's** „Verhaftung Biron's". Hier ist die Ausführung lange nicht so sorgfältig; namentlich vermissen wir eine harmonische Abstimmung der Farben. Doch ist die Handlung: — das Ringen eines Kriegers mit dem Regenten, der aus dem Bette gesprungen, während ein zweiter Grenadier jenem zu Hülfe eilt — mit außerordentlicher Lebendigkeit wiedergegeben.

Wahre Muster einer frischen und edlen Färbung sind zwei Gemälde des bekannten, in München lebenden Schlachtenmalers **Kotzebue**: „Das Gefecht beim Dorfe Lessnoje" und „Die Uebergabe Riga's an die Russen im J. 1710". Das erstere Bild zeigt uns eine glückliche Verbindung von Landschaft, Schlachten- und Genremalerei. Im Vordergrunde drängt eine Gruppe russischer Krieger die Schweden trotz tapferem Widerstande zurück — auf diese Episode hat der Künstler den Hauptnachdruck gelegt —, während nach dem im Hintergrunde links sicht-

bar werdenden Dorfe mit der friedlichen Kirche die unabsehbare schwedische Proviantkolonne sich hinzieht, in welche der Feind hineingedrungen ist. Rechts bildet ein dichter Wald den Hintergrund des Gemäldes. Das Ganze ist in eine trefflich durchgeführte träumerische Abendstimmung getaucht. Beim zweiten Bilde hat der Künstler in kräftigen, mit feinem koloristischen Gefühle vertheilten Farben geschwelgt. Der Platz vor dem Rathhause in Riga bildet den Rahmen der dramatisch armen Handlung: des Huldigungseides, den der Rath der Stadt dem Eroberer leistet. Das Gemälde hat neben dem bedeutenden technischen Werthe auch ein nicht geringes historisch-genrehaftes Interesse. Während die Ceremonie im Hintergrunde vor sich geht, werden uns im Vordergrunde sprechende Typen sowohl des Krieger- als auch des Bürger- und Bauernstandes aus dem Beginne des achtzehnten Jahrhunderts in lebensvollen und charakteristischen Gruppen geboten.

Bontscha-Tomaschewski's „Empfang Ludwig's XI. in Paris", ein elegant gemaltes Kabinetstück, verräth einen starken französischen Einfluß.

Der in Italien lebende Professor Bronnikow hat, wie schon früher, so auch in diesem Jahre die Gegenstände zu mehreren Bildern der antiken Zeit entnommen: „Alcibiades und Aspasia vor dem Archon"; „Pythagoräer, die aufgehende Sonne mit einem Hymnus begrüßend"; „Kaiser Augustus im Spiele mit den Kindern" sind tüchtig gezeichnete und flott gemalte Bilder, die aber doch kein eigentliches Talent zur historischen Malerei verrathen. Man wird in der Meinung, daß die eigentliche Begabung Bronnikow's auf einem anderen Gebiete liege, bestärkt durch einen Vergleich der eben genannten Werke mit zwei modernen Genrebildern desselben Künstlers: „Eine arme Familie, die vom hartherzigen Hausbesitzer aus ihrer Wohnung vertrieben wird" und „Der Namenstag". Trefflich ist es dem Künstler gelungen, dort ein tiefes, Mitleid erregendes Elend, hier — die glückliche Feststimmung eines alten Ehepaares zu schildern.

Ssedow's „Joann der Schreckliche und Maljuta Skuratow", der rohe Vollstrecker der blutigen Anschläge des Schrecklichen, ist ein von Kompositionstalent und koloristischer Begabung zeugendes Gemälde. Doch wird sich der junge Künstler, wie sehr viele seiner russischen Kollegen, vor all zu grellen Beleuchtungseffekten hüten müssen. K. Makowski's „Peter der Große in seiner Werkstatt" ist ein frisch gemaltes Bild, das aber ebenfalls an glänzendem Kolorit etwas zu viel des Guten thut. Eine wohlthuende koloristische Mäßigung neben einem feinen historischen Sinne, der sich bis in's Detail des Hausgeräthes hinein verräth, finden wir in V. Bobrow's „Antonius Stradivarius".

Numerisch weit stärker vertreten als das Geschichtsbild ist natürlich die nationale Genremalerei, der Liebling des Publikums wie der Künstler. Hier steht, wie auch in den letzten Jahren, W. Perow obenan. Eines der besten Bilder, die er überhaupt gemalt hat, ist sein „Vogelfänger". Die im Jahre 1867 in Paris ausgestellten Bilder des Moskauer Künstlers erfreuten sich einer günstigen Aufnahme Seitens der Kritik. Sein diesjähriges Hauptwerk übertrifft jene durchaus: es ist hier der vielen seiner Gemälde eigene schwere gelbliche Ton glücklich vermieden. Der Vogelfänger, ein alter herrschaftlicher Diener in fadenscheinigem Rocke, liegt an einem Frühlingstage in gemächlicher Sonntagsstimmung, die Lockpfeife im Munde, auf der Lauer. Sein Knabe, eine keineswegs schöne, aber sympathische Gestalt, hält in kindlicher Spannung den Käfig zum Fange bereit. Neben der ungemeinen Naturtreue und Lebhaftigkeit, mit welcher der so einfache Vorgang geschildert ist, ist es eine den Beschauer eigenthümlich anheimelnde Stimmung, was das Bild so anziehend macht. Der „Wanderer" desselben Künstlers ist ebenfalls eine dem täglichen Leben mit feiner Beobachtungsgabe abgelauschte Gestalt. Die „Schlafenden Kinder" sind naturwahr geschildert; doch leiden sie an jenem bereits gerügten koloristischen Mangel.

Es läßt sich nicht leugnen, daß die noch so junge russische Genremalerei im Großen und Ganzen bereits einem extremen Naturalismus verfallen ist. Doch müßte man blind sein, wollte man ihr deshalb die große Bedeutung absprechen, die sie für die russische Kunst hat. Man darf nicht vergessen, daß hier die russische Kunst sich zum ersten Mal auf eigene Füße gestellt hat, während sie früher in ausländischen Kunstströmungen schwamm. Daß für die vielen schlechten Genrebilder, die auch die diesjährige Ausstellung gebracht hat, nicht die ganze Richtung verantwortlich zu machen ist, dafür sprechen Gemälde, wie die eben genannten Perow'schen, die ihre Gegenstände nicht minder als jene der alltäglichen Wirklichkeit entnehmen und trotzdem als gediegene Werke bezeichnet werden müssen. Es ist vielmehr der Mangel an tüchtiger Ausführung und einem gediegenen Geschmacke, der sich leider nur zu oft in der russischen Genremalerei fühlbar macht. Mit der an sich berechtigten Reaktion gegen die „akademische Kunst" geht leider, wie uns die Ausstellungen lehren, auch vielfach eine Reaktion gegen dasjenige Hand in Hand, worauf in der St. Petersburger Akademie mit Recht stets ein großes Gewicht gelegt wurde: eine strenge Schulung im Zeichnen. Sehr vielen Genrebildern sieht man es sofort an, daß der Künstler das ganze Gewicht darauf gelegt hat, seinen Gestalten den der Situation entsprechenden Ausdruck zu geben: ob diese Gestalten nun den Gesetzen der Anatomie, ob die Farben den Anforderungen des guten Geschmackes entsprechen, kümmert ihn wenig.

Nächst Perow's Bildern sind die Genrestücke von W. Makowski zu nennen, die sich durch einen frischen humoristischen Zug auszeichnen. Großen Beifall genießt

sein „Empfangzimmer eines Arztes". Die Gestalten der an Zahnschmerzen leidenden Frau und des Geistlichen, dem sie ihre Noth klagt, müssen jedem Beschauer, selbst wenn er der hier vertretenen, derb realistischen Richtung Feind ist, ein Lächeln abgewinnen. Mit ebenso gesundem Humor sind „Die Hoffänger" mitten in ihrer Thätigkeit und „Die Dorfjugend beim Spiele" geschildert. Ferner ist der Baron M. P. Klodt ein beliebter Genremaler. Ist auch sein „Antiquar" in den Farben weniger schwer als seine früheren Arbeiten, die fast alle an einem schwärzlichen Kolorit krankten, so hat er den Fehler doch nicht ganz überwunden. Auch wirkt das Bild, das uns die Freude eines Sammlers an seiner neuen Erwerbung in komischer Weise schildern will, nicht recht lebendig: es ist wie ein Lustspiel, dem die wahre Komik abgeht. Charakteristische Gestalten sind seine „Juden"; schade nur daß sie all zu steif dastehen.

Große Kühnheit und Gewandtheit in der Handhabung des Pinsels verrathen Tschistjakow's Typen aus dem italienischen Volks- und Straßenleben: „Ein Bettler", „Ein Steinklopfer".

Wie die nationale russische Genremalerei, so ist auch die nationale russische Landschaft erst ein Kind der neuesten Zeit. Aus der alten akademischen russischen Landschaft blickte stets ein Joseph Vernet, Claude Lorrain oder Canaletto hervor. Die moderne realistische Schule hat das Verdienst, die Seele der russischen Landschaft entdeckt zu haben: sie hat die Poesie der unabsehbaren Steppen Südrußlands wie die der träumerischen Tannenwälder und der von still dahinfließenden Bächen durchzogenen Wiesen der nördlicheren Regionen begriffen.

Zu den besten russischen Landschaftern gehört der Baron M. K. Klodt. Sein neuestes Gemälde zeigt uns eine weit in den Hintergrund sich erstreckende, hier und da von Baumgruppen bestandene Ebene, die von einem seichten Bache durchrieselt wird. Die Stimmung eines Sommertages durchdringt die Landschaft. Eine weit zerstreute Viehherde belebt sie: mit großer Naturwahrheit sind die im Wasser Kühlung suchenden Kühe gemalt. Sie sind mehr als Staffage. Der Künstler bietet uns eine Verbindung von Landschaft und Thierstück etwa in der Art eines Potter oder wie sie heute Friedrich Voltz mit der bekannten Meisterschaft behandelt; nur wiegt bei Klodt das landschaftliche Element vor. In den beiden von Ammossow aus Moskau eingesandten Bildern ist der Charakter der russischen Landschaft gut getroffen. Der talentvolle Dücker, dessen „Landschaft auf Rügen" (Akad. Ausstellung 1868 und Münchener internationale Ausstellung 1869) sich verdientes Lob erworben hat, ist durch ein im Beleuchtungseffekt ähnliches Stück: „Nach dem Regen" vertreten. Die tadellose Farbenharmonie jenes Bildes hat das neue Gemälde freilich nicht erreicht; doch ist es dem Künstler auch hier wieder gelungen, den Gegensatz des schweren bleiernen Gewitterhimmels zu dem kräftig hindurch brechenden Sonnenstrahl mit großer Wahrheit wiederzugeben. Zweifellos gehört der junge Künstler zu den begabtesten aus der St. Petersburger Akademie hervorgegangenen Landschaftsmalern. Lagorio's „Kaukasus-Landschaft" ist zwar nicht ohne Verdienste, doch leidet sie an der dem Künstler in letzter Zeit eigenen matten Färbung. Bierstadt (in New-York) hat seine „Ansicht aus dem Felsengebirge" eingesandt: ein in der That treffliches Werk, dessen hoher Preis aber — 30,000 Rubel — trotz der anerkannten Meisterschaft überrascht hat.

Eine erfreuliche Thatsache ist es, daß mehrere Künstlerinnen tüchtige Arbeiten ausgestellt haben: dahin rechne ich die in Aquarell ausgeführten russischen Scenen — eine Verbindung von Landschaft und Genre — der Baronesse Wrangel; die Thierstücke von Elisabeth Behm (ebenfalls Aquarell), die in Auffassung und Zeichnung trefflich sind; dem Kolorit der Künstlerin fehlt es noch an Kraft. Von bedeutendem Talente zeugen die Porträts (in Kreide) von Olga Kotschetow, einer früheren Schülerin der hiesigen „Zeichnenschule". Sie sind mit Energie vorgetragen.

Unter unseren Aquarellmalern haben sich S. Alexandrowski durch zwei mit großer Feinheit und Frische ausgeführte weibliche Porträts und der Professor Premazzi durch seine mit bewährter Meisterschaft dargestellten Interieurs hervorgethan. Die russischen Landschaften desselben Künstlers ermangeln aber einer wahren Charakteristik. Die Federzeichnungen von J. Schichkin erfreuen sich mit Recht allgemeiner Anerkennung.

Die Programmaufgabe (zur Erlangung der goldenen Medaille): „Das Vertrauen Alexanders des Großen zu seinem Arzte Philippus" ist von Herrn Ssemiradski, der ein großes Oelgemälde geliefert hat, im Ganzen glücklich gelöst worden. In den letzten Jahren hat der junge Künstler durch sein bedeutendes Kompositionstalent wiederholt die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich gezogen. Wenn er während seines Aufenthaltes im Auslande, wohin er nun in Folge der Erwerbung der ersten goldenen Medaille reist, ebenso tüchtige Fortschritte macht, wie in der hiesigen Akademie, so lassen sich schöne Leistungen von ihm erwarten

In der Skulptur-Abtheilung thun sich die zahlreichen Werke des Akademikers Lawerezki sowohl durch gediegene, einen feinen Schönheitssinn bekundende Komposition als auch durch virtuose Ausführung hervor. In letzterer Hinsicht wird man den Einfluß Italiens, wo Lawerezki mehrere Jahre als Pensionär der Akademie geweilt hat, gewahr. Seine Marmorwerke: „Die erste Rose"; „Neapolitanischer Knabe mit einem Affen", „Der Frühling" sind voll anmuthiger Schönheit; die „in einen Spiegel schauenden Kinder" (Gyps) voll frischen Lebens; die

„Bettlergruppe" von kräftiger Charakteristik. Sehr ansprechend sind die kleinen Genre- und Thierstücke Lancere's, denen sich die bereits von der Münchener Internationalen Ausstellung her bekannten nicht minder gelungenen Thierstücke E. von Wahl's anschließen.

Die Architektur-Abtheilung, die im Beginne der Ausstellung meist Programm- und Schülerarbeiten bot, in denen das Ringen nach der Herausarbeitung eines russischen Baustyls mit Benutzung des national-russischen Holzbaues, so wie byzantinischer und romanischer Kunstelemente sichtbar wird, hat in den letzten Wochen dadurch bedeutend an Interesse gewonnen, daß Professor Resanow und seine Gehülfen: die Akademiker Schröter, Huhn und Küttner, die schönen Aquarellzeichnungen zu dem nun, was das Aeußere betrifft, im Wesentlichen vollendeten Palais des Großfürsten Wladimir ausgestellt haben. Die edle, reich und geschmackvoll ornamentirte Hauptfaçade ist im florentinischen Palaststyle aufgeführt. Die Innenräume werden, wie die Zeichnungen lehren, in sehr mannigfaltigem Style, von der romanischen Kapelle bis zum Rokoko-Tanzsaale, behandelt. So z. B. ist ein Gemach in russischem, ein anderes in maurischem Geschmacke gehalten.

St. Petersburg, im November 1870. E. D.

Die Stoffwelt der neuesten Malerei.

Studien im Pariser „Salon" von 1870.

Von Ernst Ihne.

(Fortsetzung).

Wie der Nährstand, so wird auch der Wehrstand typisch dargestellt, und die bunten Scenen des Kriegslebens sind ein willkommener Gegenstand für den farbebedürftigen Maler. Fast ist zu verwundern, daß die grande nation dieses ihr so vertraute Feld nicht fleißiger bebaut hat. — Aber der Krieg hat nicht dieselbe Bedeutung in der Kunst wie in der Weltgeschichte. Er ist eine jener Weltkräfte, die zu groß sind, um veranschaulicht zu werden. Eine große Schlacht läßt sich überhaupt nicht malen, einfach weil sie sich nicht übersehen läßt oder nur in einer allzugroßen Entfernung. Es gibt in Versailles Schlachtenbilder aus der Krim, von irgend einem Punkt aus gemalt, von wo man das ganze Gefecht übersieht. Sie erinnern uns an die Schlachten von Lilliput. Die Regimenter ziehen wie Ameisenzüge in kompakten Massen dahin, und kleine weiße Wölkchen deuten an, daß hie und da ein starkes Kleingewehrfeuer rast. Hier verschwindet jedes persönliche und damit jedes künstlerische Interesse. Von der Schlacht bleibt nur die Taktik übrig, und die Landschaft wird zur Generalstabskarte. Was der Maler von Schlachten darstellen kann, das sind nur einzelne Scenen, in denen die Einheit der Handlung gewahrt wird, und bei denen die größere räumliche Ausdehnung des Kampfes nur angedeutet werden kann.

In diesem Sinne ganz vortrefflich ist ein Reitergefecht zwischen Kosacken und Gardes d'honneur von Ed. Detaille. Es giebt eine Massenwirkung, ohne die Grenzen des optisch Möglichen zu überschreiten. Die Kosackenkolonne kommt vom Hintergrunde durch den entlaubten Wald vorgesprengt, und man sieht sie den Bewegungen des Terrains folgen. Vorne stoßen die Reiter zusammen. Das Gefecht wird nicht aufgelöst in einzelne Zweikämpfe, sondern bietet einen Gesammteindruck. Hieraus geht schon hervor, daß das Ganze geschildert ist ohne besonderes Eingehen auf die persönliche Leidenschaft des Kampfes. Der Maler hat begriffen, was immer mehr empfunden wird, daß der geistige Standpunkt schon durch den optischen gewissermaßen bestimmt wird.

Ein zweites Kosackenbild von L. E. Benassit zeigt uns die herannahende Kolonne, deren Spitze auf einer weiten traurigen Heide sichtbar wird. Die dritte Reihe ist schon halb im Nebel verloren. Von der Landschaft sieht man nur Heidekraut und lange Gräser. Ein Kosack mit ausgestrecktem Arm im vordersten Glied scheint seine Kameraden auf die Schönheiten der Gegend aufmerksam zu machen. Trotz des kleinen Maaßstabs ist dies Bildchen fast historisch zu nennen, so frappant ist das unwiderstehliche Vorwärtsdringen der russischen Horden veranschaulicht. Aber auch von diesen Kampfscenen finden wir nur wenige im „Salon". In Friedenszeiten sind es mehr die Scenen des Lagerlebens, die zur Darstellung auffordern.

Ein geistreich übertriebenes Bild von einem Zweikampf gibt uns Anatole de Beaulieu. In grauer kalter Morgenbeleuchtung sieht man die beiden Duellanten im verzweifelten Kampf um Tod und Leben. Eng um sie stehen die Sekundanten und Zeugen im Kreise. Diese großen senkrechten Figuren heben sich dunkel ab vom nahen Horizont und kontrastiren mit den weit auslegenden Kombattanten. Die Umgebung, ernst und feierlich still, ist so aufgefaßt, wie sie den Kämpfenden selbst erscheinen mag.

Das Beste im militärischen Genre sind aber die Bilder von Paul Alexandre Protais, der seit der großen Ausstellung von 1867 auch in Deutschland sehr bekannt ist. Damals waren es zwei Episoden aus der Schlacht: „Avant et Après le Combat". Dies Mal hat er ein größeres Gesichtsfeld gewählt.

Das eine Bild heißt „En marche". Im Vordergrunde sein Leibregiment, irgend eine Nummer der Chasseurs à pied, das in einem grünen Hochthal zwischen schattigen Buchenwäldern bivouakirt hat und nun zum Weitermarsch aufbricht. Hunderte von kleinen Figuren, wie sie Meissonnier so gut zu zeichnen versteht, in höchst malerischer Unordnung. Geräthschaften werden zusammengesucht, Tornister gepackt und aufgeschnallt. Hier

spricht ein Offizier auf einem Schimmel mit einer Ordonnanz, dort plaudern Offiziere oder stecken sich ihre Cigarren an. In der Tiefe im Hintergrunde hat die Artillerie aufgeprotzt und fährt ab. Jenseits einer kleinen Vertiefung an der Waldlisière hat ein Linienregiment bivouakirt und ist nun ebenfalls zum Aufbruch bereit. Die Trompeter setzen an und geben das Signal, und gleich geht es weiter zwischen den waldigen Höhen hindurch in das weite Thal, in das sich hinten die Straße hinabsenkt. Das zweite Bild von Protais ist ernster. Es ist die „Nacht von Solferino". Das Thal liegt vor uns ausgebreitet. Im Hintergrund sieht man die wohlbekannten Höhenzüge und den Thurm von Solferino und die Wachtfeuer des französischen Heeres, das auf den erstürmten Höhen campirt. Vorne aber beleuchtet der Mond durch eine Oeffnung des zerrissenen Wolkenhimmels das Schlachtfeld und die Leichen der Gefallenen. In der Mitte erhebt sich ein Verwundeter und stützt sich auf einen Arm, um sich nach Hülfe umzusehen, ringsum die Ruhe des Todes. Dieses Schlachtfeld von Solferino gehört zu dem Höchsten, was im Genre geleistet werden kann, ja es gränzt an die Historie durch die jetzt noch allgemein verständliche Lokalisirung.

Neben den Schlachtenbildern sind es zunächst die Darstellungen von Haupt- und Staatsaktionen, welche den Anspruch erheben, historische Gemälde zu sein. Sie bilden einen höchst wichtigen Abschnitt in der modernen Malerei. Aus den obligaten, vom Hofe bestellten, zuerst allegorischen Darstellungen der wichtigen Hofceremonien hervorgegangen, ist diese Malerei schließlich für eine historische gehalten worden. Man fiel dabei in denselben Irrthum, wie bei den oben genannten Schlachtenbildern, indem man einen geschichtlich sehr bedeutenden Vorgang auch künstlerisch für wichtig hielt. Ein sehr günstiges Beispiel dieser Gattung ist das große Bild des Oesterreichers Matejko: „Die Union von Lublin". In der Mitte des Bildes leistet der König Sigismund August, das Krucifix in der erhobenen Rechten, den Verfassungseid. Ein weißbärtiger Großer, ich glaube der Seneschal von Krakau, kniet vor einer Bibel, auf die er die Hand legt, um zu schwören. Eine Menge Woiwoden, Palatine, Erzbischöfe und Kardinäle nehmen theils stehend, theils sitzend Theil am feierlichen Ritus. Ernste, markige Gesichter, lauter Charakterköpfe, wie man zu sagen pflegt, technisch höchst interessant, jedoch ohne tieferen künstlerischen Zusammenhang und Interesse. Die Ritter schauen muthig drein, und in den Schooß die Schönen, nur erinnern manchmal die Gesten etwas zu sehr an die Choristen eines Hoftheaters bei ähnlichen Aufzügen, namentlich ein Alter im Hintergrunde, der einen Knaben auf die Wichtigkeit des Vorgangs aufmerksam zu machen scheint. Koloristisch kann man das Bild kaum zu hoch loben. Die mannigfaltigen Gruppen sind ohne grelle Beleuchtung geschickt modellirt, und die rothen Gewänder der geistlichen Herren und die schwarzen Mäntel der weltlichen Fürsten verleihen dem Bilde eine feierliche Stimmung.

Die geschichtlich bedeutende Union von Lublin ist aber künstlerisch eben so unbedeutend wie der faktisch gleich wichtige Abschluß eines Handelsvertrages zwischen Frankreich und dem Zollverein, oder z. B. die Einführung des Groschenbriefporto's für Deutschland und Oesterreich. Und dies ist leicht erklärlich; das Unterzeichnen des Vertrags ist eben nicht das Wesentliche im Ereigniß. Dies ist die Folge von vorhergegangenen Kämpfen und Unterhandlungen. Es ist nur ein Theil und nicht einmal der wesentlichste Theil eines geschichtlichen Ereignisses. Es ist das Schlußtableau und nicht die Lösung des dramatischen Knotens. Die Bedeutung eines Kunstwerks, insofern sie im augenblicklichen Eindruck liegt, ist eben nicht zu trennen von der Bedeutung der Gedankenkette, welche es wach ruft, und die Darstellung des Reichstags von Lublin gibt höchstens das Stichwort zu diplomatisch-politischen Erwägungen. (Schluß folgt).

Nekrologe.

△ **Max Emanuel Ainmiller †.** Wieder ist einer der Münchener Kunstveteranen heimgegangen, der oft genannte Inspektor der k. Glasmalereianstalt Max Emanuel Ainmiller, der am 8. December in München verschied. Ainmiller war im Jahr 1807 geboren und widmete sich zuerst der Baukunst, zu welchem Behufe er an der Münchener Akademie studirte, woselbst er sich vorzugsweise im Ornamentenfache ausbildete. Nach vollendeten Studien erhielt er die Stelle eines Ornamentenzeichners in der k. Porzellanmanufaktur in Nymphenburg, welche er aber schließlich verließ, um sich der durch Frank wieder erweckten Glasmalerei zu widmen, zu welcher er sich schon seit längerer Zeit hingezogen gefühlt. Es war vorwiegend die technische Seite dieser Kunst, welcher er seine volle Thätigkeit widmete, und man darf wohl behaupten, daß dieselbe die hohe Stellung, welche sie dermalen unter den Schwesterkünsten einnimmt, zum wesentlichen Theile den rastlosen Bemühungen Ainmiller's verdankt. In früheren Jahren zeichnete er auch den größten Theil der Ornamente zu den großen Fenstern, welche aus der berühmten Münchener Anstalt hervorgingen. Ainmiller theilte mit Recht den europäischen Ruhm, dessen sich dieselbe erfreute und noch erfreut. Unter seiner Leitung entstanden die ausgezeichneten Glasmalereien für die Dome in Regensburg, Köln und Speyer, für die Kirche der Münchener Vorstadt Au, für die Universitätskirche in Cambridge und in neuerer Zeit für S. Paul in London, die Kathedrale in Glasgow und das Parlamenthaus in Edinburg. Sein früheres Studium der Baukunst führte ihn später zur Architekturmalerei, in welcher er namentlich in Bezug auf Schönheit und Korrektheit der Zeichnung Bedeutendes leistete. Seine einschlägigen Bilder stellen vorwiegend Bauwerke gothischen Styles dar. Ainmiller ist auch in der Neuen Pinakothek zu München vertreten und erfreute sich der besonderen Gunst König Ludwig's I. Die Münchener Akademie ehrte ihren vormaligen Schüler durch seine Aufnahme

in ihren Verband, und seine Brust schmückten mehrere Orden.

---

* **Graf Franz Thun**, Präsident des böhmischen Kunstvereins und des Dombauvereins in Prag, ein um die Kunstpflege in Oesterreich und namentlich in Böhmen hochverdienter Mann, starb in Prag am 22. November, 61. Jahre alt. Graf Franz war unter dem Ministerium seines Brudes Leo Thun Referent für die Kunstangelegenheiten und ist in Deutschland u. A. durch seine rege Betheiligung an der Verbindung für historische Kunst rühmlich bekannt. Er war ein Ehrenmann im vollen Sinne des Wortes und ein unablässiger Wohlthäter der Armen. Der Ausbau des Prager Domes hat an ihm seinen rührigsten Förderer verloren.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Hildebrandt's Aquarelle, auf seiner Reise um die Erde nach der Natur aufgenommen. Chromofacsimiles von R. Steinbock. III. Lieferung mit 8 Blättern (Schluß). Berlin, R. Wagner.

Sn. Diese brillante Farbendruckpublikation, von welcher wir vor Jahresfrist das Erscheinen der ersten Lieferung ankündigten, hat auch in ihrem Fortgange gehalten, was der Anfang versprach. Als Leistung des Farbendruckes sind auch die letzten acht Blätter bewundernswerth; die Imitation des Aquarells bis auf jeden einzelnen Pinselstrich ist so gelungen, daß ein ungeübtes Auge auf den ersten Blick an wirkliche Malerei glauben könnte. Von besonders brillanter Lichtwirkung und koloristischem Reiz ist wiederum eine Straßenperspektive (Piratenstraße in Hongkong), sodann ein „Sonnenuntergang bei Whampoa" mit etwas bedenklicher Sonnenscheibe, die dem Beschauer in Wirklichkeit die Augen flimmern machen würde. Daß einige Blätter an einem für europäische Sinne zu intensiven Himmelblau leiden, ist selbstredend mehr den Originalen als den Kopien auf Rechnung zu schreiben. Die dreiste Pinselführung, die in aller Eile den Gesammteindruck der Naturerscheinung festzuhalten strebt, wird mitunter erst in gewisser Entfernung vom Auge verständlich, so namentlich bei „Nangasaki", wo der Himmel, in der Nähe betrachtet, blau marmorirt erscheint. Mit dem stellenweise sehr kahlen Vordergrunde muß man sich durch die Erwägung abfinden, daß es dem Künstler vor Allem um die Wahrheit der Wiedergabe, um die Frischerhaltung des ersten Eindrucks zu thun war, dieser rein realistische Gesichtspunkt also nur bei besonderer Gunst der Umstände zu einem geschlossenen Bilde mit künstlerisch abgewogenen Massen führen konnte.

Konkurrenzen.

* **Zur Konkurrenz für das Wiener Schillerdenkmal** sind aus fern und nah nicht weniger als 44 Entwürfe eingelaufen: eine für das Kriegsjahr gewiß beträchtliche Anzahl. Außer Oesterreich und Deutschland hat sich auch Italien an dem Konkurse betheiligt. Für die Ausstellung der 28 Gypsmodelle und 16 Zeichnungen hat die Wiener Künstlergenossenschaft den Stiftersaal und die anstoßenden Räume des Künstlerhauses zur Verfügung gestellt. Das Ausstellungslokal ist vom 11.—26. December täglich von 9—4 Uhr dem Publikum geöffnet. Der Eintritt ist frei. Gleich nach Schluß der Ausstellung tritt die Jury zusammen, welche aus den HH. Anton Graf Auersperg, Prof. Bauer, v. Führich, Hähnel und Semper besteht. Auf die Ausstellung der Projekte kommen wir zurück.

Personalnachrichten.

Dr. **Herman Riegel**, Custos des Leipziger Museums und Privatdocent an der dortigen Universität, hat einen Ruf als Direktor des herzoglichen Museums und Professor am Carolinum in Braunschweig erhalten und angenommen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Im Oesterreichischen Kunstverein in Wien** üben gegenwärtig, außer Steinle's bekannten Aquarellen „Schneewittchen und Rosenroth", acht Bleistiftzeichnungen von Führich zur Geschichte vom verlorenen Sohn die größte Anziehungskraft auf das Publikum. Wir werden auf diesen in jüngster Zeit vollendeten Cyklus von Zeichnungen, die zu dem Empfindungsvollsten und Schönsten gehören, was der Meister geschaffen, demnächst zurückkommen. Gleichzeitig sind die bereits früher erwähnten Illustrationen Führich's zu Thomas a Kempis bei Alph. Dürr in Leipzig erschienen.

Der deutsche Künstlerverein in Rom feierte am 19. November, dem Gedächtnißtage Thorwaldsen's, zugleich die Einführung seines neu gewählten Präsidiums und das 25. Jahresgedächtniß seiner Gründung durch die Gesellschaft des Ponte Molle. Der neue Vereinspräsident, Maler Donner, gedachte in seiner Anrede an die ungefähr 50 Theilnehmer, darunter mehrere Stifter der Gesellschaft, zählende Versammlung der großen Ereignisse jenseits der Alpen und schloß mit einem Hoch auf König Wilhelm I., den Protektor des Vereins. Natürlich wurde auch der Brüder und Freunde gedacht, welche gegenwärtig noch den harten, aber glorreichen Strauß durchfechten, und der Beschluß zur Sammlung von Beiträgen für die Verwundeten und Hinterbliebenen der deutschen Armee gefaßt.

* **Das Schicksal der Esterhazy-Galerie**, über welcher noch ganz vor Kurzem die Gefahr der Zersplitterung schwebte, ist endlich durch Ankauf von Seite der ungarischen Regierung entschieden: die Galerie bleibt in Pesth, und außerdem hat der frühere Besitzer noch sechs Bilder dem Lande geschenkt, welche zwar früher in Wien mit in der Galerie waren, aber bisher sich nicht in Pesth befanden. Es sind dies: 1. eine Madonna von Murillo, 2. eine Immaculata von Zurbaran, 3. eine Clio von Mignard, 4. das Reiterporträt Philipp's von Orleans von Joseph Vernet, 5. eine Pomona von Romanelli und 6. ein Frauenkopf von Rembrandt.

L. L. **Karlsruhe.** Wer nach längerer Zeit zum ersten Mal wieder die Karlsruher Galerie besucht, möchte überrascht sein von der Thätigkeit, welche hinsichtlich der Anordnung, Aufstellung und Konservirung der Gemälde wahrzunehmen ist. Die erfreulichen Resultate, die hier erzielt werden, sind vorzugsweise das Werk des in Sachen der Kunst so thätigen und kenntnißvollen Professors Woltmann, welcher nicht allein eine zweckmäßigere Ordnung der Gemälde mit Ausscheidung des Geringeren und Hervorhebung des Bessern veranlaßt, sondern auch bisher in andern öffentlichen oder großherzoglichen Gebäuden zerstreute, treffliche oder historisch werthvolle Werke der Galerie zurückgeführt hat. Nicht weniger ist in letzter Zeit hinsichtlich einer bessern Erhaltung und vernünftigen Restauration der Gemälde geschehen. Mehrere Monate über war dahier E. v. Huber aus dem Atelier des leider kürzlich verstorbenen Konservators der Augsburger Galerie Eigner mit Restaurationsarbeiten beschäftigt, bei welchen die schönsten und überraschendsten Erfolge erzielt wurden. So sind durch die verständige und geschickte Behandlung des E. v. Huber der Galerie zwei Gemälde von Holbein d. j. aus seiner Jugendzeit wieder gewonnen worden, die jetzt mit all dem Reiz und der naiven liebenswürdigen Schönheit, welche den Werken Holbein's aus jener Zeit eigen ist, dem Beschauer entgegentreten. — In Folge der Kriegsereignisse mußte leider die Fortsetzung der Restaurationsarbeiten unterbrochen werden, doch hoffen wir, daß sie nächstes Jahr unter günstigeren Verhältnissen zeitig wieder aufgenommen werden.

B. **Das städtische Museum in Hamburg** hat das schöne Bild „Der Liebesdienst" von A. Siegert in Düsseldorf angekauft, welches bei seiner Ausstellung in Berlin die ungetheilteste Anerkennung fand*).

B. **Düsseldorf.** Unter den Neuigkeiten auf unsern permanenten Kunstausstellungen zeichnete sich letzthin namentlich eine große Schweizerlandschaft „die Guffernalp im Maderanerthal" von Theodor Hagen durch treffliches Kolorit, plastische Wirkung und meisterhafte Behandlung ehrenvoll aus. Als einer der talentvollsten Schüler Oswald Achenbach's hatte der junge Künstler bereits früher glänzende Erfolge errungen, doch dürfte dies neue Bild wohl als sein bestes anerkannt

---

*) Wir hoffen von demselben demnächst eine Radirung von Unger geben zu können. A. d. Red.



werden müssen. Auch der „Regenstein“ von Albert Arnz zeigt außerordentliche Fortschritte und in Farbe und Darstellung ein von den bisherigen Werken dieses Künstlers gänzlich verschiedene Weise, die allgemeines Lob hervorrief. Einige Porträts von F. Ittenbach und P. Schenrenberg, sowie ein interessantes Gemälde von Moritz von Beckerath: „König Lear und der Narr auf der Haide“ beanspruchten ebenfalls lebhaftes Interesse, welches sich unter den Genrebildern vornehmlich dem ergreifenden „Begräbniß in Norwegen“ von B. Nordenberg zuwandte, worin Landschaft und Figuren von gleich poetischer Wirkung waren. Gustav Michel, den wir bisher nur als Thiermaler kennen gelernt, überraschte durch ein charakteristisch aufgefaßtes Figurenbild in stimmungsvoller Haltung, und Frl. Ernestine Fridrichsen bewährte ihr Talent in einer „betenden Greisin am Wege“. Ed. Gesellschap zeigte in seinem „Samstagabend“ ein schon früher von ihm dargestelltes Motiv mit geringen Veränderungen, und brachte darin wieder mit Glück verschiedene Beleuchtungseffekte zu wirkungsvoller Geltung. Das Porträt eines „Turko“ von C. Bosch und „das Lager der französischen Gefangenen bei Wesel“ von Nordgrén fesselten namentlich durch ihren zeitgemäßen Gegenstand die Aufmerksamkeit. Von den vielen andern Bildern sind dann noch große Schweizerlandschaften von Robert Schulze, Jansen, Jungheim, Aug. Becker, deutsche Landschaften von Frische, Keßler, Hermes, Meyerheim, Gustav Lange u. A. zu erwähnen, denen sich hübsche Thierbilder von Jutz und Süs in bekannter gediegener Ausführung anschlossen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Wiener Akademie der bildenden Künste. Der Reichel'sche Preis von 1200 Fl., welcher dieses Jahr für die Skulptur zur Vertheilung kam, wurde vom akademischen Rathe dem Bildhauer Rud. Weyr, einem Schüler des Professors Franz Bauer, für seine in Thon fast lebensgroß modellirte Gruppe: „Samson und Delila“ zuerkannt.

B. **Der Gemeinderath der Stadt Düsseldorf** hat das Gesuch des Oesterreichischen Kunstvereins in Wien um Ueberlassung des auf der städtischen Galerie befindlichen Historienbildes „Christliche Märtyrer im römischen Cirkus“ von Albert Baur abschläglich beschieden. Das Gemälde soll nicht auswärts ausgestellt werden, da man Beschädigungen durch Verpackung und Transport befürchtet. Es ist dies im Interesse des Künstlers sehr zu bedauern.

B. **Der Schlachtenmaler Christian Sell** in Düsseldorf hat jüngst ein Gemälde vollendet, welches „die Erstürmung der Höhen von Spicheren am 6. August 1870“ darstellt und durch die lithographische Anstalt von Breidenbach u. Comp. in Farbendruck vervielfältigt werden soll. Da der Künstler an Ort und Stelle die genauesten Studien gemacht hat und eine übersichtliche Darstellung des Kampfes giebt, so wird das Bild gewiß überall Interesse erregen.

* **Wiener Museen und Hofburg.** Die mit der Ausführung der Pläne für den Bau der neuen Wiener Museen und den damit in Verbindung stehenden Ausbau der kaiserlichen Burg betrauten Architekten Semper und Hasenauer haben ihre Arbeiten bis auf einige Details in den Kostenanschlägen vollendet. Es darf also nun einer endlichen Entschließung über diese wichtigste Frage der Wiener Stadterweiterung für die nächste Zeit entgegengesehen werden.

B. **Karl Cauer** hat jüngst die lebensgroße Büste der Erbprinzessin von Hohenzollern vollendet, welche, in weißem karrarischem Marmor ausgeführt, auf einem hohen Postament von grauem Marmor ruht und in einem der Säle im Erdgeschoß des Schlosses Jägerhof in Düsseldorf, wo bekanntlich der Fürst zu Hohenzollern wohnt, aufgestellt worden ist. Bei sprechender Aehnlichkeit zeigt der schöne Kopf eine durchaus ideale Auffassung, so daß die Büste nicht nur als ein ausgezeichnetes Portrait sondern auch als Kunstwerk von hervorragender Bedeutung gerühmt zu werden verdient, zumal auch die treffliche Behandlung der Arme und Hände gleiche Anerkennung beansprucht. Der Künstler, welcher von Kreuznach gekommen war, das Werk selbst aufzustellen, legte gleichzeitig auch die letzte Hand an die Büsten des Fürsten und der Fürstin zu Hohenzollern, die er ebenfalls in etwas kleineren Verhältnissen in Marmor ausgeführt hat und welche eine Zierde desselben Schlosses zu werden bestimmt sind.

B. **Von dem Bildhauer M. zur Straßen**, früher in Berlin, jetzt in Nürnberg, sind soeben zwei neue, nach dem Leben modellirte, lebensgroße Relief-Portraits des Königs und des Kronprinzen von Preußen (Verlag von S. Soldan in Nürnberg) erschienen, welche, sprechend ähnlich und lebensvoll, auch durch die meisterhafte Behandlung des Reliefs sich auszeichnen.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Die Galerie zu Kassel in ihren Meisterwerken. Nach den Originalgemälden radirt von W. Unger. II. und III. Serie. (11. Wouverman, Erntewagen. 12. Hals, Mann im Schlapphut. 13. Jordaens, Die Erziehung des Bacchus. 14. Van Dyck, Frauenbildniss, ganze Figur. 15. Rembrandt, Alter Mann mit goldner Kette. 16. Derselbe, Bildniss der Saskia. 17. Brouwer, Bauern beim Kartenspiel. 19. W. van de Velde. Schiffe bei ruhiger See. 19. A. van Ostade, Sommerlaube einer Dorfschenke. 20. Potter, Vieh am Waldsaum. 21. Wounerman, Vor der Schmiede. 22. A. van de Velde, Strand bei Scheveningen. 23. Rubens, Frau mit der Rose. 24. Paolo Veronese, Scipio Africanus. 25. Rembrandt, Nicolaus Bruynink. 26. Derselbe, Winterlandschaft. 27. Derselbe, Frau mit der Nelke. 28. A. Moro, Mann mit der Brille. 29. Tizian, Kleopatra. 30. Gonzales, Wohnzimmer eines Gelehrten.) Leipzig, Seemann. Ausg. I in Fol. vor aller Schrift 26⅔ Thlr.; Ausg. II in Fol. mit Künstlernamen 16 Thlr.; Ausg. III in Quarto mit der Schrift auf chin. Pap. 6⅔ Thlr.; einzelne Blätter der III. Ausg. à 15 Sgr.

Deutsches Leben in Kampf und Sieg. (Enthält 7 Farbendrucke u. 38 Bogen Text). gr. Imp.-4. Bremen, C. Ed. Müller. cart. 9½ Thlr.; geb. 12 Thlr.

Erinnerungsblätter an das Jahr 1870. Bl. 1—8. (Zum Theil humoristisch-satyrische Darstellungen mit Text). Gez. von Oberländer, W. Bosch u. A. qu. Fol. München, Braun & Schneider.

Conze, A. Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst (aus den Sitzungsber. der Wiener Akademie der Wiss. Februarheft 1870). Mit 11 Taf. 4.

Genelli, B. Satura. In Umrissen gestochen von H. Merz, H. Schütz und A. Spiess. Mit Text von M. Jordan. Qu.-Fol. Leipzig, A. Dürr. geb. 6 Thlr.

Jansen, A. Leben und Werke des Malers Giovannantonio Bazzi von Vercelli. 211 Seiten. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert 1 Thlr. 18 Sgr.

Lessing, C. F. Der Klosterbrand, gestochen von W. von Abbema. gr. Fol. (Pendant zu der Landschaft mit mittelalterlicher Staffage). Düsseldorf, Jul. Buddeus. Vor der Schrift 7½ Thlr.; mit der Schrift 5 Thlr.

Lübke, W. Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Vierte stark vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 712 Holzschnitten. 2 Bände 802 u. XV Seiten gr. Imp. Lex. 8. Leipzig, Seemann, br. 6⅓ Thlr.; geb. 7⅓ Thlr.

——— Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweite stark vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 378 Holzschnitten. 2 Bände 816 u. XVI Seiten. gr. Imp. Lex. 8. Leipzig, Seemann 6⅓ Thlr.; geb. 7⅓ Thlr.

Memling's Kreuzigung nach dem Original im Dom zu Lübeck photographirt. 9 Blatt gr. Fol. Hamburg, Grüning. 12 Thlr.

Schroedter, A. Penaten. Mit Chromolithographien. Fol. Düsseldorf, Breidenbach & Cie. geb. 12 Thlr.

Unger, F. W. La miniature irlandaise, son origine et son developpement. (Aus der Revue celtique). 28 S. 8.

Zeitschriften.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 80.

Amerikanische Apparate. — Woodbury- und Albert-Druck. — Ueber Fertigung Pariser Industrie-Artikel in Deutschland. — Prangs Chromolithographien. — Photocrayons. — Ueber die Mittel das Reissen der Negativplatten zu verhüten. Von H. Vogel. — Ad. Salomons, neue Hintergründe. — Braun in Dornach.

Deutsche Bauzeitung. Nr. 43. — 46.

Das Münster zu Strassburg. Eine baugeschichtliche Studie. Von F. Adler.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 20. 21.

Journal d'un archéologue. Audenarde. — Les Van Bloemen. — Necrilogie (Paul Huet; L. de Laborde; Bouget; L. Boyer). — La grande verrière de St Sauveur. — Beigegeben ist die Prämie für 1870 bestehend aus Originalradirungen von Danssert, De Groux, Dell' Acqua, A. de Vriendt, J. de Vriendt, Flameng, Numans, Rops, Schaefels und Stroobant.

Zu Festgeschenken für's weibliche Geschlecht empfohlen.



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Gerhard's Hannchen und die Küchlein.

23. Auflage.

Neue Taschenausgabe mit 10 Illustrationen von W. Friedrich.
16°. 1871. cart. 20 Sgr.; eleg. geb. 1 Thlr.

Diese neue Ausgabe der bekannten Dichtung, die für junge Mädchen von 15 bis 17 Jahren eine ebenso empfehlenswerthe wie anziehende Lekture bildet, zeichnet sich durch künstlerisch gelungene Initialcompositionen in Holzschnitt aus, von denen nebenstehend eine Probe gegeben wird. Außer dieser kleineren Ausgabe ist das Werk auch in einer größeren

Prachtausgabe

mit 10 ganzseitigen Holzschnitten nach Zeichnungen von Gustav Bartsch

gr. 8. cart. 1 1/3 Thlr., in Prachtband mit Goldschnitt 1 3/4 Thlr.,

in jeder Buch- und Kunsthandlung zu haben.

Die Hausfrau.

Praktische Anleitung zur selbständigen und sparsamen Führung von Stadt- und Landhaushaltungen.

Von

Henriette Davidis.

Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage. 1870.
broch. 1 1/4 Thlr., geb. 1 1/2 Thlr., mit Goldschn. 1 5/6 Thlr.

Der Beruf der Jungfrau.

Eine Mitgabe für Töchter bei ihrem Eintritt in's Leben.

Von

Henriette Davidis.

Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage.
16°. 1867. eleg. geb. mit Goldschnitt 1 Thlr. 7 1/2 Sgr.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

---

(16) Im Verlag von **Ernst Fleischer** in Leipzig erschien soeben **in dritter Auflage**:

Umrisse
zu Shakespeare's dramatischen Werken

von

Moritz Retzsch.

100 Platten

mit Erläuterungen von C. A. Böttiger, v. Miltitz und Prof. Ulrici.
In einen Band eleg. geb. mit farbigem Umschlag. gr. Imp.-Quer-4.
Preis 6 Thlr. 20 Sgr.

Ferner in besonderer Ausgabe mit englischem Text unter dem Titel:

Outlines to Shakespeare

by

Moritz Retzsch.

100 Plates with explanation.

In einen Band eleg. geb. mit farbigem Umschlag gr. Imp.-Quer-4.
Preis 6 Thlr. 20 Ngr.

Diese genialen Compositionen, welche in der That ein des grossen Briten würdiges Denkmal deutscher Kunst und deutschen Geistes, und zugleich den geistvollsten Commentar von dessen Werken bilden, sind von der Künstlerwelt in ihrer hohen Bedeutung einstimmig anerkannt und werden den besten Leistungen in diesem Genre beigezählt. Der ausserordentlich billige Preis und die prachtvolle Ausstattung werden dazu beitragen, dem schönen Werke, das sich namentlich zu Weihnachtsgeschenken empfiehlt, in allen gebildeten Kreisen Eingang zu verschaffen.

(17) Im Verlage von **Ebner & Seubert** in Stuttgart erschien soeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Leben und Werke

des Malers

Giovannantonio Bazzi von Vercelli, genannt il Soddoma.

Als Beitrag zur Geschichte der italienischen Renaissance zum ersten Male beschrieben

von

Albert Jansen.

gr. 8. 13 1/2 Bog. eleg. broch.
Thlr. 1. 18. Sgr.

Wir glauben dieses Buch um so mehr empfehlen zu können, als der Verfasser in demselben die Resultate seiner an Ort und Stelle an den Werken dieses Künstlers gemachten eingehenden Studien darbietet. Die anmuthige Schönheit und die richtige Auffassung der Antike sind an den Schöpfungen Soddoma's stets rühmlichst anerkannt worden. Es wird daher für jeden Kunstkenner das Erscheinen dieser ersten Biographie jenes grossen Meisters, des Zeitgenossen Leonardo da Vinci's, von höchstem Interesse sein.

Nr. 6 der Kunstchronik wird Donnerstag den 5. Januar 1871 ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3). zu richten.

6. Januar.

Nr. 6.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die Stoffwelt der neuesten Malerei.

Studien im Pariser „Salon" von 1870.

Von Ernst Ihne.

(Schluß).

Wenn es nun nicht gelingt, durch die Darstellung eines prunkvollen Festes der Nachwelt ein geschichtliches Ereigniß zu veranschaulichen, das in der Wirklichkeit durch ein solches Fest celebrirt wurde, so ist ein noch viel unglücklicheres Auskunftsmittel, die Einkleidung dieses Ereignisses in allegorische Form. Der Maler kann von Glück reden, wenn eine solche hieroglyphische Schrift überhaupt noch zu lesen ist. Niemals aber wird sie einen künstlerischen Eindruck hervorzurufen im Stande sein.

Ein hübsches Beispiel liefert Yvon, der aus der Versailler Galerie dem Touristen bekannte Schlachtenmaler, in seinem Riesenbilde: „Les Etats unis de l'Amérique." In der Verherrlichung des Sieges der Nordstaaten hat der Künstler dem allegorischen Pegasus die Zügel schießen lassen.

Im Mittelpunkt der Komposition thront auf ihrem Siegeswagen die ideale Verkörperung der einen und untheilbaren Republik. Sie reicht einer zweiten ebenso allegorisch unverständlichen Gestalt die Hand. Aus dem Katalog erfahren wir, dies sei die Weisheit. Zum Ueberfluß umgeben den Wagen die 34 Staaten der Union als weibliche Figuren. In den Lüften schwebt Washington mit seinen Kampfgenossen, ein Zug, der sich im Nebel verliert, und vier weibliche Gestalten, welche also beschrieben werden: „Des renommées s'élancent au quatre coins du monde pour proclamer la gloire des Etats unis d'Amérique." Noch vieles andere ist im Bilde und fast noch mehr im Libretto. Darunter ein Philanthrop in Reitstiefeln, der einen aus Leibeskräften brüllenden Neger vom Boden aufrichtet und zugleich, wie Herr Yvon behauptet, moralisirt und befreit. Im Vordergrunde spielen einige Kinder mit einem Globus und einem Zahnrad. Das Bild leidet an allen Fehlern der Allegorie und spielt einerseits in's Unverständliche, Unergründliche hinüber, anderseits in's Platte. Es ist aus dem abstrakten historischen Begriffe evolvirt und nicht aus der historischen Anschauung.

Steigen wir herab von den Höhen der allegorischen Abstraktion, um ein Bild zu betrachten, das mit ungleich bescheideneren Ansprüchen und Dimensionen eine Wirkung hervorbringt, wie sie jenes erstrebt. Ich meine „En vue de Rome" von Evariste Luminais. Auf einem grünen Bergrücken erblickt man eine Gruppe von vier germanischen Reitern auf riesigen Streitrossen; sie reiten langsam, da sie die Höhe erreicht haben, und ein Graubart in der Mitte weist mit ausgestrecktem Arm auf die ewige Stadt, deren Mauern und Paläste unten im Hintergrunde glänzen, ein weitgestreckter schimmernder Streifen. Weiter unten verschwinden schon zwei andere Reiter hinter dem Bergrücken. Es ist ein langer, lockerer Zug und hier wie in den Schlachten dieser Zeit tritt jeder einzelne Kämpe deutlich hervor. Man braucht kein Datum zum Bilde, höchstens könnte man darunter schreiben, wie ein deutscher Dichter vor sein Trauerspiel „Zeit: die historische".

Das ist die Historie! Aus dem Genre hervorgegangen aber dem Gängelbande des Genre entwachsen und in eine höhere Idealität gerückt. Es sind nicht mehr die einzelnen Menschen auf dem Bilde, die uns interessiren, sondern der Moment, das geschichtliche Ereigniß. Dies ist das Bild, das in verschwommenen Umrissen vor unserm Geistes-

auge schwebte, wenn wir an die Züge der Barbaren gen Rom dachten. Nicht die Gegenwart der Barbarenhorden in Rom, nicht die Plünderung und der Brand der Welthauptstadt, sondern der Moment vorher, der Moment, in dem wir dies alles unabwendbar kommen sehen, ist weltgeschichtlich, wie in der Tragödie nicht die Katastrophe selbst den größten Eindruck hervorruft, sondern der Moment, in dem das Schicksal des Helden entschieden wird. Das Uebrige, Morden, Sengen und Brennen kommt mehr als einmal vor in der Weltgeschichte.

In der Landschaft, der modernsten Gattung der Malerei sehen wir alle Tendenzen, alle Fortschritte und Verirrungen, die bei den anderen Gattungen uns auffielen, viel deutlicher hervortreten, als dort, wo Ueberlieferung und Eklekticismus uns oft an dem zu Grunde liegenden Prinzip irre machen konnten. Wir hatten im Genre zwei entgegengesetzte Tendenzen gefunden, die eine erzeugte die ethnographisch-historische und die andre die modern-intime Gattung. Diese beiden Richtungen finden wir in der Landschaft wieder.

Ganz wie im Genre das Publikum eine Zeitlang vornehmlich nach dem Fremden und Seltsamen verlangte, so geschah es auch in der Landschaft, und hier ist der Zusammenhang mit dem Reisefieber noch viel offenbarer als dort; ja als Reiseerinnerungen haben diese Bilder erst eine künstlerische Berechtigung.

Die weißen Kuppen, die wilden Sturzbäche und die blauen Alpenseen der Schweiz und die spiegelglatten Buchten und Olivenhaine Italiens ließen grade in Folge ihres fremdartigen Charakters im Gemüthe des Wandrers einen mächtigen Eindruck zurück, welcher eine künstlerische Wiedergabe forderte. Jene Gemälde, in denen es gelungen ist, an Erinnerungen oder poetische Vorstellungen anknüpfend, fremde Landschaften typisch darzustellen, sind nun auch zu dem Besten zu zählen, was die Landschaftsmalerei überhaupt produzirt hat. Hierher gehören zwei venezianische Bilder von A. Rosier.

Auf dem einen Bilde ist die Sonne schon untergegangen, aber die Luft ist noch gelb beleuchtet und im Meere spiegelt sich der Abendhimmel. Die Häuser auf dem Vorland am nahen Horizonte zeichnen sich in großen dunklen Massen von dem gelben Himmelszelt ab. Vorne in der Bucht nähert sich ein Kahn dem Ufer, und der Fischer zieht zum letzten Mal sein Netz ein. Eine so feierliche Stille herrscht in dem Bilde, daß man fast den leisen Wellenschlag auf dem Ufersand zu hören glaubt.

Im zweiten Bilde prangt Venedig in der herrlichsten südlichen Farbenglut, ein schmaler Streifen goldgelbschimmernder Paläste und dreieckige weiße Segel zwischen einem blauen Himmel und einem blauen Meere.

Man sieht beim Nachschlagen im Katalog, daß das eine Bild den Kanal S. Marco vorstellt und das andre S. Giorgio Maggiore, aber man achtet nicht darauf, wie z. B. bei einer Landschaft von Canaletto. — Der Maler hat wohl absichtlich die Gebäude in den Hintergrund gerückt. Es ist also kein Architekturstück. Die treue Wiedergabe von architektonischen Formen lag nicht in der Absicht des Malers, sondern lediglich das Hervorrufen einer landschaftlichen Stimmung.

Es ist aber ein rein sinnlicher Eindruck, der in diesen und ähnlichen Bildern niedergelegt ist. Die glühenden Farben des italienischen Mittags und die blauen südlichen Nächte, das was dem Nordländer zuerst im Süden auffällt, ist ihr Thema. In Italien ist es mehr die friedliche, dem Menschen wohlwollende Natur, die zur Darstellung reizt, in der Schweiz sind es in erster Linie die ungebundenen Naturkräfte, die unwegsame Wildniß und die wilde widerspenstige Kraft von Sturm und Fluth, ganz wie in der altfranzösisch-heroischen Landschaft, nur dem modernen Wissen entsprechend mit mehr Lokalfarbe. Man ist auch in neuerer Zeit von der Lokalfärbung zur Porträtähnlichkeit übergegangen, als ob es uns besonders darum zu thun wäre, eine getreue Abbildung vom Mont Blanc oder vom Finsteraarhorn zu besitzen. Diese Porträtirsucht machte sich überall geltend und erzeugte die geographische und topographische Landschaft, bei welcher der Maler gar nicht mehr auf Erinnerungen oder Sympathien des Publikums Bezug nahm, sondern allein darauf ausging, ein beliebiges Phänomen naturgetreu darzustellen.

Der Beschauer verhält sich bei diesen Gemälden rein kritisch, und man konnte sehen, wie bei den blauen, rothen und sonstigen Wundern Eduard Hildebrandt's an Sachverständige apellirt werden mußte, um zu erfahren, ob der betreffende Effekt auch möglich sei.

In den Bergen und im Meer imponiren uns die beiden Elemente, das feste und das flüssige, durch ihre Größe, und diesen Eindruck wiederzugeben, wurde zur Aufgabe von ganzen Malerschulen. Es ist aber leicht einzusehen, daß das Meer den geistlos kopirenden Realisten weniger anzog als die Alpen. Beim Meere sind keine bestimmten Formen, sondern nur verschiedene Möglichkeiten der Form. Ewig wechselnd und unbeständig, bietet es nur in seinen periodisch wiederkehrenden Phasen einen Gegenstand der künstlerischen Betrachtung. Der Künstler muß einen charakteristischen Moment wählen neben dem bedeutenden Gegenstande, d. h. eine Phase des Meeres, in der wir es erkennen, und dadurch verknüpft er sein Gemälde auch unauflöslich mit dem betrachtenden Subjekt. Es entsteht wieder eine typische, subjektive Malerei an Stelle der phänomenalen.

Selbst Courbet, der große Realist, wird, wenn er das Meer malt, wider Willen zum Idealisten. Einmal läßt er uns von der niedrigen Küste aus auf die stürmisch bewegte Flut hinausblicken. Mächtige Wellen rollen unter einem dunkeln Gewitterhimmel dahin und wälzen sich mit

Nacht auf den Ufersand, wo ein verlassenes Fischerboot auf der Seite liegt.

In einem andern Bilde malt er die Klippen von Etretat mit dem Meer im Hintergrunde. Dieses fordert aber schon zur Kritik auf, und man sieht, wie der Beschauer die Stelle sucht, wo er sich bei seinem letzten Besuche in Begleitung eines Romans zu sonnen pflegte.

Vollständig ideal gehalten ist eine ergreifende Landschaft von Curzon. Auf einem steinigen, abschüssigen Terrain erheben sich rechts und links mächtige Eichengruppen, herbstlich gebräunt. In der Mitte des Bildes führt ein Hohlweg hinab an den Strand des gelblichweiß erglänzenden Meeres. Im Vordergrunde sitzt ein alter Mann nachdenklich auf einem Felsblocke, das Haupt auf die Hände gestützt. Der Himmel ist trübe und es fährt ein frischer Seewind durch das welke Laub.

Die Erkenntniß der schon diesen Gemälden wesentlichen Subjektivität gestattet uns nun auch, in das innerste Wesen jener Richtung einzudringen, welche jetzt in Frankreich die herrschende ist. Ich meine die der Rousseau'schen und Daubigny'schen Schule.

Es ist zweifelhaft, ob die Meister, welche in Frankreich das Paysage intime einführten, sich vollständig klar geworden sind über die Tragweite der Neuerung, und ob sie nicht nur glaubten, daß die alltäglichen Objekte, welche uns umgeben, eben so gut eine Darstellung verdienten wie die großen Weltwunder. Die uns vertrauten Objekte dieser nächsten Umgebung konnten aber an sich keinen sehr bedeutenden Eindruck hervorrufen. Bei einer richtig gemalten grünen Wiese können wir höchstens ausrufen: „Oui c'est bien une prairie verte“. Diese Objekte gewinnen erst eine Bedeutung durch ihre nähere Beziehung zu uns. — Wie wir beim Lesen die Buchstaben, welche den Gedanken ausdrücken, das Papier, auf dem sie gedruckt sind und das Format des Buches eigentlich nicht beachten, so achten wir selten auf unsern täglichen Spaziergängen auf die Felder und Hecken, den Weg und Steg und die über uns dahin ziehenden Wolken. Alles dies wird wahrgenommen, aber nicht begrifflich registrirt. Aber durch die Association ist alles zusammen Wahrgenommene fest verbunden, und der Anblick einer vergessenen Landschaft von ganz unbedeutenden Formen vermag häufig ein Bild längst vergangener Jahre wieder wach zu rufen. Im speciellen Fall erwachen bestimmte Reminiscenzen, im allgemeinsten Falle eine wohlbekannte Stimmung. In dieser neuen Richtung, wo eine bemerkenswerthe Stimmung für bedeutende Formen substituirt wurde, spielen weniger die großen atmosphärischen Erscheinungen eine Rolle, als das ruhig gesetzmäßig Wiederkehrende, wie z. B. die Tageszeiten. Namentlich scheint das Abendroth bei Rousseau und seiner Schule beliebt zu sein. Es ist die einfache Poesie des scheidenden Tages. Die massigen Bäume, das flache Feld, die flockigen Wolken werden noch einmal von einem warmen Lichtstrahl grell beleuchtet, und gleich wird alles verschwinden.

Hier hat schon der alte Goethe die Subjektivität im landschaftlichen Eindrucke unzweifelhaft ausdrücken wollen:

> Ueber allen Gipfeln ist Ruh,
> In allen Wipfeln spürest du
> Kaum einen Hauch.
> Die Vögelein ruhen im Walde,
> Warte nur, balde
> Ruhest du auch.

Ad. Potter, ein Schüler von Theodor Rousseau und von Daubigny, hat ein solches Abendroth gemalt. Ein schmaler Saumpfad führt durch den düstern Wald hinaus in's Freie, und an der Oeffnung sieht man den Abendhimmel mit seinen glühenden Wolken. Ein berittener Wanderer schreitet trotz der einbrechenden Dunkelheit rüstig vorwärts in den Wald hinein. In Gedanken begleiten wir ihn unwillkürlich weiter auf seinem Wege, und dieser Wanderer vertritt gewissermaßen das allgemein menschliche „Ich“ in der Landschaft. — Die Gefahren dieser subjektiven Richtung bestehen nun in der naheliegenden Versuchung, für das Subjekt das persönliche „Ich“ des Künstlers zu setzen, und die Fähigkeit, persönliche Eindrücke zu verallgemeinern, ist das künstlerische Aequivalent des wissenschaftlichen Generalisationsvermögens. Ein interessantes Beispiel in diesem Sinne sind die Werke der Mme. Maria Collart. Diese preisgekrönte Künstlerin, von der ich nicht weiß, ob sie eine Schülerin Rousseau's ist, verfolgt die von diesem Meister eingeschlagene Richtung in einer Weise, die man wahrscheinlich als Unverständniß deuten würde, wenn nicht der Titel des einen Bildes eher auf Prinzipienreiterei schließen ließe. Dieses stellt ein landwirthschaftliches Gebäude dar und einen Baumgarten, in dem sich ein Esel herumtreibt, und das Ganze heißt „Dimanche matin“. Der Charakter des Bildes ist nicht danach, daß man eine boshafte Allegorie vermuthen könnte. Ich glaube, die Künstlerin meint es ganz ehrlich. Ihr selbst mag das Bild die Erinnerung an manchen Sonntag wach rufen, nur ist sie in der Verallgemeinerung zu weit gegangen, indem sie von sich auf das Publikum schließen zu können glaubt. — Dieß führt uns auf die Lokalisirung des Paysage intime, zu dem der ältere Daubigny hinneigt. Es ist die Darstellung bestimmter formell ziemlich unbedeutender Lokale, ich möchte sagen auf subjektiver Basis, und diese Darstellung ist auch wirkungsvoll so lange die Anschauung, worauf sie basirt, keine rein persönliche ist, sondern die eines großen Publikums. Der ältere Daubigny wählt auch noch seine Sujets mit einem sehr richtigen Blick z. B. „Le Pré des Graves Villerville, Normandie“. Man sieht eine Wiese, die nach dem Hintergrunde zu abfällt. Es ist ein sandiger, unfruchtbarer Boden. Hie und da stehen magere, knorrige

Bäume dem Seewind ausgesetzt, unten im Thal ein Gewässer. Das Bild versetzt uns in die Stimmung, in der wir uns befinden, wenn wir uns auf der Nordbahn Boulogne und der Küste nähern mit der Aussicht auf eine stürmische Fahrt von 80 Minuten. Der jüngere Daubigny, der in der Technik sehr geschickt in die Fußtapfen seines Vaters tritt, regalirt uns mit Ansichten, die uns ziemlich gleichgültig lassen, wie z. B. „La ferme Toutain près Honfleur". Ich bezweifle nicht einen Augenblick, daß die Ferme Toutain genau so aussieht, wie sie Daubigny Sohn gemalt hat, aber mit dem besten Willen vermag ich mich nicht dafür zu interessiren.

Vollständig berechtigt und wirkungsvoll ist aber die Wahl eines bestimmten Lokals, wenn es ein allgemein bekanntes ist, und so sehen wir in der französischen Ausstellung unzählige Ansichten aus der Umgegend von Paris. Ich will nur ein Beispiel geben. J. J. Laurens bezeichnet eine einfache Landschaft als „Entre Versailles et Chevreuse". Die Landstraße zieht sich von vorne nach dem Hintergrunde des Bildes hin. Auf der einen Seite erheben sich graziöse Baumgruppen, auf der andern Seite ist nur flaches Terrain. Es ist eine kaltgraue Abendstimmung. Nach dem Horizonte zu, wo die Sonne schon untergegangen ist, liegen schwere Wolkenstreifen. Eine winzige Staffage giebt erst dem Ganzen Charakter. Ein liebendes Paar, das dem Beschauer den Rücken kehrt, wandelt auf der Straße. Der junge Mann hält die Taille der jungen Dame umschlungen. Sie scheinen sich nicht zu beeilen. Sie haben sich wohl noch viel zu erzählen, und sie kehren ja erst mit dem letzten Zuge nach Paris zurück. Dahinter steckt ein ganzer Roman von Feydeau oder Alexander Dumas fils.

Durch die Erhebung des subjektiven Elements der Anschauung zur Hauptsache in der Landschaft wurde eine ganz neue, reichen Gewinn versprechende, Ader eröffnet. An Stelle der hervorragenden Formen gewann Dasjenige die höchste Bedeutung, was in der nächsten Beziehung zum Menschen steht, und wir sehen die Maler aus der Ferne heimkehren und nahe an den Wohnungen der Menschen auf unsern täglichen Spaziergängen ihre liebsten Gegenstände finden. Ihren Höhepunkt wird diese Richtung dann erreicht haben, wenn es gelingt, die moderne Architektur, das vermittelnde Glied zwischen dem Menschen und Wald und Feld, in demselben Sinne zu behandeln. —

Aus der heillosen Systemkonfusion der modernen Malerei schien in neuester Zeit den meisten Kritikern der Realismus als Sieger hervorgegangen zu sein. Man sah zu derselben Zeit alle möglichen Objekte als Gegenstand der Malerei, von den Göttern und Heroen des klassischen Alterthumes bis zu den Kameliendamen vom Pariser Boulevard, von den landschaftlichen Weltwundern Asiens und Amerika's bis zu den bescheidenen Bauernhöfen und Waldwegen der Normandie. Bei diesem beispiellosen Reichthum an Stoffen kamen nun die Theoretiker und namentlich die theoretisirenden Künstler in Versuchung zu glauben, es seien überhaupt alle Objekte der Natur gleich berechtigt als Gegenstände für die bildende Kunst, und das Schlagwort, welches die neue Richtung in der Malerei bezeichnen sollte, war „Realismus". Sollte nun dieser Realismus etwas Anderes bedeuten als die Realität des Kolorits, durch welche sich die sogen. Realisten allerdings auszeichneten, so war es Objektivität der Auffassung, für die Malerei eine contradictio in adjecto. Wollte und könnte man darin konsequent sein, so würde das Gemälde zu einem bloßen Abklatsch der Natur, zu einer Photographie in Farben.

Ohne auf das philosophische Urproblem von Realismus und Idealismus zurückzugehen, ist es nun einleuchtend, daß die intellektuelle Vorstellung von einem Objekte keineswegs dem Spiegelbilde dieses Objektes entspricht. — Das Gemälde ist ein mehr oder weniger geistig verarbeiteter Eindruck. Und gerade der Modifikation, die das Bild auf der Netzhaut erfährt auf dem langen Wege „durch das Gehirn, durch den Pinsel, auf die Leinwand" gerade dieser Umbildung ist die Wirkung des Gemäldes zuzuschreiben. — Mit dem Gemälde ist zugleich das Subjekt der Anschauung implicite gegeben, und dieses Subjekt soll nicht nur das betrachtende Auge sein, sondern auch der betrachtende Intellekt. Ein Gemälde thut erst dann die rechte Wirkung, wenn der betreffende Eindruck vom Beschauer ähnlich verarbeitet worden ist, wie vom Maler selbst, so daß ihm die Gesammt-Gestalt des Bildes in unbestimmten Umrissen schon vorschwebte. Der Eindruck muß das Gegentheil von einer Ueberraschung sein. Aehnlich wie die großen Meisterwerke der Lyrik uns so vertraut, so natürlich, so selbstverständlich erscheinen, daß wir uns fast wundern, daß wir sie nicht selber gedichtet haben.

Aber es ist nur dann möglich, das Auge und den Intellekt des Beschauers für die des Malers zu substituiren, wenn dieser einen Standpunkt einnimmt, der auch jenem zugänglich ist.

Hierdurch werden nun dem Künstler in der Wahl seiner Stoffe gewisse Schranken vorgeschrieben. Nicht jedes Objekt der Außenwelt ist ein Gegenstand für die Malerei und eine Auswahl wird nothwendig. Und das Gesetz ist dasselbe für die Auswahl der Stoffe und für die Behandlung jedes einzelnen Gegenstandes.

Es ist das unbewußte Beiseitelassen des Unwesentlichen, es ist das intellektuelle Abstraktionsgesetz, welches in der Sprache den Gattungsbegriff geschaffen hat und in der Kunst den Typus.

Etwas ganz Analoges finden wir in der okularen Perspektive, weswegen ich von einer geistigen Perspektive habe sprechen können.. Wir finden bei der okularen wie

kannte Leipziger Schönheit gesessen haben soll, hat etwas unerfreulich Starres und ist durch Abstreifen des Individuell-Charakteristischen und durch die versuchte Steigerung des Ausdrucks zum Heroischen um alle tiefere Beseelung gekommen. Eine Germania πρόμαχος, noch dazu eine so leidenschaftlich erregte, kann unbeschadet ihres allegorischen Wesens, schon einen kräftigen persönlichen Gesichtszug vertragen und wird uns dann mehr befriedigen als eine zum Junonischen hinaufgeschraubte blauäugige Blondine. — Das vergangene Jahr brachte den Mitgliedern des Kunstvereins zum ersten Male kein Vereinsblatt — Gott sei Dank, möchte man sagen, denn die letzten „Liebesgaben" dieser Art waren eben nicht sehr erbaulich und nur schwache Hebel des Kunstsinns, geschweige denn der vervielfältigenden Kunstthätigkeit. Indem der Verein fortan seine Mittel ungeschmälert der Vermehrung der Sammlungen des Museums zuwendet, vermeidet er die Klippe halber Maßregeln, die niemals zum Guten taugen. Auch dürfte der Gesichtspunkt, der bei Gründung der ersten deutschen Kunstvereine in den zwanziger Jahren maßgebend war, wonach eben Jeder für seine Beisteuer auch etwas „besehen" sollte, jetzt kaum noch Berechtigung haben, namentlich nicht in größeren Städten, die es bis zu einem Museum oder doch wenigstens zu den Anfängen eines solchen gebracht haben. —

Die Wiener Künstlergenossenschaft hielt am 19. November ihre Generalversammlung ab. Der Geschäftsbericht ergab: a. Vereinskonto 5044 fl. Einnahmen, 4821 fl. Ausgaben; b. Ausstellungskonto 22,079 fl. Einnahmen, 18,874 fl. Ausgaben; c. Baukonto 47,516 fl. Einnahmen, 43,428 fl. Ausgaben; d. Reservefonds 3950 fl. Obligationen und 1398 fl. baar Einnahmen, 100 fl. Obligationen und 106 fl. baar Ausgaben; e. Albumkonto 2625 fl. Einnahmen; f. Vorschußfonds 4313 fl. Einnahmen, 3321 fl. Ausgaben; g. Bibliotheksfonds 140 fl. Einnahmen, 147 fl. Ausgaben; h Unterstützungsfonds 140 fl. Einnahmen und ebensoviel Ausgaben. Zum Vorstande der Genossenschaft wurde der Schlachtenmaler Sigmund l'Allemand gewählt. Die Versammlung beschloß, eine Dankadresse an den Präsidenten der Akademie, Ministerialrath Heider und die Ernennung Führich's zum Ehrenmitgliede. — Für die Weihnachtszeit veranstaltete die Genossenschaft eine Ausstellung von kleineren, zu Festgeschenken besonders geigneten Werken, welche in den Abendstunden bei Gasbeleuchtung im Künstlerhause zu sehen waren. Friedländer, Munsch, Halauska, G. Mayer, Brunner u. A. steuerten reizvolle Bildchen dazu bei.

Für die Kunsthalle in Hamburg ist aus den Zinsen des Heine'schen Legates jüngst das Gemälde von Vautier: „Der Toast auf die Braut" erworben; ferner wurde angekauft „Die Pfändung" von Eberle und von einigen Kunstfreunden der Anstalt geschenkt „Der Liebesdienst" von A. Siegert. Unsere auf letzteres Bild in voriger Nummer bezügliche Notiz ist danach zu berichtigen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Die Kunstgießerei von Gebrüder Micheli in Berlin hat ein neues Verzeichniß ihres überaus reichen Lagers von Abgüssen antiker und moderner Skulpturen in Gyps und Elfenbeinmasse ausgegeben, welches unserer heutigen Nummer beiliegt. Billige Preise, solide und saubere Ausführung der Fabrikate lassen dieses Etablissement als eines der bestgeleiteten seiner Art erscheinen.

Berlin. In was für Händen bei uns die Wahrnehmung der höchsten künstlerischen Interessen ruht, davon lockte die akademische Ausstellung einen recht charakteristischen Beleg hervor. Mit Religion und Unterricht genießt bekanntlich auch die Kunst des nicht genug zu schätzenden Vortheils, vom Kultusministerium, d. h. gegenwärtig von dem Herrn von Mühler, zu ressortiren. So steht also auch die Berliner Akademie und ihre Ausstellung unter seiner mächtigen Aegide. Gleichwohl hatte der hochgebietende Herr seiner kostbaren und viel in Anspruch genommenen Zeit erst am Freitage der letzten (nach dem officiellen Schlußtermin zugegebenen) Woche, noch dazu außer der gewöhnlichen Eröffnungszeit, einige freie Augenblicke zum Besuch einer Ausstellung abgewinnen können, die unter seinem Schutze zum Vortheil der Opfer im gegenwärtigen Kriege eröffnet war, einer Ausstellung zudem von solchem Charakter, daß in anderen Staaten nicht bloß der, sondern die Minister der feierlichen Eröffnung, die hier überhaupt gar nicht einmal existirt, beizuwohnen für ihre Pflicht halten. Er kam vor Thoresschluß, sah im Halbdunkel, und fand doch sofort Aegerniß zu nehmen, oder vielmehr zu geben. In dem dritten, dem sogenannten Ecksaale mit Oberlicht, der seiner Weiträumigkeit wegen die größten, und seiner vermeintlich ganz vorzüglichen Beleuchtung wegen mit die besten Bilder aufnimmt, befand sich eine umfangreiche „Geburt der Venus" von Hermann Schlösser in Rom, ein geschickt komponirtes, sehr schön gezeichnetes und streng und solide gemaltes Bild, ferner eine „ohnmächtige Psyche von Amor aufgefunden" von Adalbert Begas, ein phantasievolles, in schönem Kolorit und entschieden großem Style gehaltenes Werk; und seit Kurzem auch eine sogenannte „Kallisto" von Ferdinand Schauß, ein mattes, unlebendiges Bild einer im Walde ruhenden Nymphe mit einem Windhunde dabei. Der Minister fragt nach dem Kastellan, und herrscht ihn an: die drei Bilder müssen aus dem großen Hauptsaale weg, und in einem der Nebensäle untergebracht werden. Warum? kaum glaublich, aber, Gott sei's geklagt, buchstäblich wahr: weil die skandalösen Nacktheiten nicht an bevorzugten Plätzen, sondern an möglichst unscheinbaren Orten hängen müßten!! Gerechtes Staunen ob der unvermutheten Weisheit des Ministers unter den Umstehenden; dann die schüchtern gewagte Vorstellung, das sei bei den großen schweren Bildern so schnell doch nicht zu machen, lohne sich ja auch für die noch übrigen zwei Tage gar nicht mehr der Mühe. Darauf folgte von der „maßgebenden Stelle" in Person der gemessene Befehl, und die Bilder fingen an zu wandern, um in einem anderen Saale viel günstigere Plätze einzunehmen, und für die Künstler und wirklichen Kenner erst geboren zu werden. Doch an dieser Ironisirung scheint der Herr Minister nicht direkt selbst schuld zu sein, obgleich seine notorische und, wie man glaubwürdig sagen hört, selbst eingestandene Unkenntniß in künstlerischen Dingen Derartiges sehr wohl möglich erscheinen ließe. — Es fragt natürlich Jeder, was das für ultramakart'sche Bordellscenen sein müssen, die des gewaltigen Mannes sittenrichterlichen Eifer in solchem Maße erregten. Antwort: die anständigsten Sachen von der Welt. Schlösser's Venus war vielleicht am meisten um der Decenz in der Behandlung des Nackten willen zu rühmen; Begas' Psyche war kaum halbnackt und nichts weniger als auf sinnlichen Kitzel gemalt; Schauß' Kallisto aber konnte gar in ihrer langweiligen und nicht einmal glänzend gemalten Rückenansicht und ihrer starren Bewegungslosigkeit nur als ein ganz harmloses Machwerk betrachtet werden. Nichtsdestoweniger nahm der preußische Kultusminister — dem Reinen ist alles unrein, sagt man in Berlin — an solchen rein ästhetischen, keinem wahrhaft sittlichen Gefühl und keinen einigermaßen gebildeten Geschmack beleidigenden Darstellungen einen frömmelnden Anstoß. Ein nackter Christus durfte im großen Saale natürlich verbleiben. Schiller hat längst das Recept für diese beneidenswerthe Gesinnung gegeben: „Wollt ihr zugleich den Kindern der Welt und den Frommen gefallen? malet die Wollust — nur malet den Teufel dazu!" — Eine gebührende Kritik solcher Thatsachen ist leider aus nahe liegenden und zu billigenden Rücksichten für uns nicht möglich, aber hoffentlich auch nicht nöthig. Gott besser's! B. M.

Aufruf.

Zum Zweck der Wiederherstellung des in Folge der Belagerung stark beschädigten Straßburger Münsters, dann aber auch zur Förderung des gänzlichen Ausbaues der immerhin noch unvollendeten, hochberühmten Schöpfung deutschen Kunstgeistes ist ein von dem Generalgouverneur Grafen v. Bismarck-Bohlen, Bischof Dr. Andreas Räß, Civilkommissär v. Kühlwetter, Präfekt Graf Luxburg, Bürgermeister Dr. Küß, Domarchitekt Klotz nnd anderen ausgezeichneten Persönlichkeiten bestehendes Komité zusammengetreten, welches sich in einem Aufruf an die gesammte gebildete Welt mit der Bitte wendet, die Erreichung dieses hehren Zieles durch Geldbeiträge anbahnen und die Aufbringung dieser Beiträge durch Spezial-Komités mehren zu helfen.

Die Darmstädter Kunstgenossenschaft fühlt sich in voller Uebereinstimmung mit dem Geiste der in ihrem Schooße geltenden Prinzipien und mit der Natur der daraus entquellenden Bestrebungen, indem sie ihren durch eine Anzahl Genossenschaftsmitglieder verstärkten Vorstand veranlaßt hat, im Sinne des Straßburger Aufrufs als Special-Komité sich zu konstituiren und mitzuwirken an der Beschaffung der erforderlichen Mittel zur Wiederherstellung und Vollendung des altehrwürdigen, vaterländischen Kunstdenkmales.

Zwar wird die öffentliche Mildthätigkeit noch zur Zeit in erster Linie durch die Uebung dringender Pflichten der

Humanität in Anspruch genommen und das Wort ist berechtigt: erst das Nothwendige, dann das Schöne. Auch unsere Kunstgenossenschaft verschließt sich der Wahrheit dieses Wortes nicht. Ein Beleg dafür ist die lebhafte Betheiligung ihrer Mitglieder durch freie Hingabe von Werken ihrer Hand und von liebgewordenem künstlerischen Besitz an die von der Münchener Kunstgenossenschaft unternommene Verloosung von Erzeugnissen der bildenden Kunst zum Besten der unter dem Protektorat des Kronprinzen von Preußen K. H. gegründeten deutschen Invalidenstiftung, sowie die rege Theilnahme unseres Vereins an der von der Wiener Kunstgenossenschaft als zeitigem Hauptvorstand der allgemeinen vaterländischen Kunstgenossenschaft veranstalteten erfolgreichen Geldsammlung für die Hinterbliebenen der im Kampfe gefallenen deutschen Künstler.

Nichts destoweniger drängt sich die Münsterfrage schon deßhalb in den Vordergrund, weil nach den Angaben des Hauptcomités die Beschädigungen so bedeutend sind, daß die Anbahnung der Ausbesserung, soll der trümmerhafte Zustand wesentlicher Bautheile nicht um sich greifen, noch vor Eintritt des Winters eine unabweisbare Nothwendigkeit ist.

Sehen wir aber auch von dem realen Erforderniß ganz ab und wenden wir uns der idealen Seite des Gegenstandes zu, so sind bereits der Reden so viel von Denkmälern, welche der großen Zeit gesetzt werden sollen, daß es uns keineswegs verfrüht erscheint, in eben diesem die Bedeutung der Gegenwart ehrenden Sinne auch die Wiederherstellung und Vollendung eines der großartigsten Denkmäler des vaterländischen Alterthums in's Auge zu fassen. Und warum? Gewiß ist der Wille gut und der Vorsatz lobenswerth, dem deutschen Volk in Waffen eine Ehrensäule zu errichten, die in ihrer Höhenmessung allen ähnlichen bestehenden monumentalen Ruhmeszeichen in dem Grade überlegen sein wird, als die von Deutschland errungenen Siege einzig und gewaltig in der Weltgeschichte dastehen. Indeß, mögen immer die Völker, wie in der Wissenschaft so in der Kunst, die Früchte ihrer geistigen Thätigkeit sich wechselseitig neidlos überlassen und mag das Motiv der antiken Siegessäule in neuester Zeit auch von uns mit großer Meisterschaft vernützt worden sein, die Form des Denkmals ist dem deutschen Wesen fremd, zumal es richtig bleibt, daß grade der Erbfeind, über den unser tapferes Heer jetzt triumphirt, es ist, welcher diese Monumentalform, und zwar als Zeichen seiner räuberischen Angriffe auf germanisches Land und Volk, dem sinkenden Geschmack des Römerthums am frühesten nachgebildet hat.

Wenn wir nun auch zu den genialen Künstlern, denen die Ausführung des aufzurichtenden Siegesmales in die Hände gegeben ist, das Vertrauen hegen dürfen, daß sie es verstehen werden, das Denksäulenmotiv nicht in römischer, geschweige denn in französischer sklavischer Nachahmung, sondern in freier, selbstständiger Behandlung zur Geltung zu bringen, sollte es nicht grade jetzt angemessen sein, neben der Anlehnung an fremde Grundgedanken, neben der Einkleidung unserer Ideen in ein fremdes Gewand, auch wieder einmal deutsch zu denken, deutsch zu empfinden, deutsch zu schaffen, kurz unsere künstlerische Kraft uns selbst zuzuwenden? Kein Freund vaterländischer künstlerischer Phantasiethätigkeit wird diese Frage verneinen.

Allein, noch immer ist unsere Zeit auf dem Gebiete der bildenden Kunst, im Bereiche der Monumentalarchitektur insbesondere, im Ringen, um nicht zu sagen im Widerstreit begriffen. Noch immer ist die Stylfrage unentschieden. Für alle Zukunft? Gewiß nicht. Nach allen Analogien der aus dem unzersplitterten Volksgeist hervorgegangenen vaterländischen Kunst glauben wir unsererseits, daß mit der vollen Einigung der Nation in ihrem Innern allmählig auch dem Aeußeren in der Kunst sein Recht werden und der erstarkte deutsche Volksgeist frei von stylistischer Rathlosigkeit auch künstlerisch wieder sich selbst finden und, den Bann zweier bislang schroff entgegenstehender Formensysteme lösend, in eigenen Bildungen auf's Neue glänzend sich offenbaren wird.

Da wir aber unsere werdende Kunst nur dann recht erfassen und ihre Zukunft zu beherrschen vermögen, wenn wir auch die Kunst unserer Vergangenheit kennen und da überhaupt kein Volk seine Geschichte und seine Kunst ungestraft verleugnet, so kann es für das moderne Kunststreben nur heilsam und gewinnbringend sein, wenn wir den vorwärts gerichteten Blick mitunter auch auf die phantasievollen Werke unserer Altvordern zurücklenken, um was dieselben Großes wegen allzu mächtiger Gewaltigkeit der Ideen unvollendet gelassen, zu ergänzen und zu vollenden — gleichzeitig als ein heiliges Vermächtniß.

Ein solches Vermächtniß war und ist noch zur Stunde der Kölner Dom. In gemeinsamem Streben haben Fürst und Volk in dieser majestätvollen Schöpfung des christlich-germanischen Kunstgeistes die deutsche Ehre wieder aufgerichtet, ja, der deutsche Gedanke rankte sich das letzte Vierteljahrhundert hindurch an dem wunderherrlichen Denkmal so rastlos empor, fühlte sich in ihm so wirkungsvoll künstlerisch versinnbildet und gestaltete sich mit ihm so energisch im Leben aus, daß wir wohl sagen dürfen: Deutschland hat sich mit dem Ausbau des Kölner Domes in diesen siegreichen Tagen das Straßburger Münster verdient.

Angesichts dieser freudigen Errungenschaft, wie könnten wir mit Ehren ein anderes prunkendes Monumentalwerk beginnen, als bis wir auch den Dom von Straßburg zu seinem Ende gebracht und das Werk vollends ausgeführt haben.

Traurig schwebt die Idee Erwin's über dem unfertigen und geschädigten Bau. Der alte deutsche Meister im Schurzfell würde zürnend aus seinem Grabe einen ewigen Vorwurf gegen uns schleudern, wenn wir nicht versuchten, das zur Wirklichkeit zu bringen, was er allein in seines Geistes Gedanken getragen hat. Doch dieser Vorwurf soll, wird uns nimmer treffen.

Frei von eigenem Hader in ruhmvollem Kampfe gegen fremden Uebermuth hat sich das deutsche Volk in der glorreichen Gegenwart seine Einigung errungen und gleich wie es ihm in der Kunst des Krieges an den rechten Führern nicht fehlt, so hat es wahrlich auch keinen Mangel an berufenen Meistern in den Künsten des Friedens zur Vollendung des zweiten, den deutschen Einheitsgedanken symbolisirenden und der Ehre Gottes geweihten Werkes.

Nimmermehr kann und darf das Straßburger Münster in seiner jetzigen trümmerhaften Unvollendung ein Bild dessen bleiben, was Deutschland noch vor Kurzem war. Der Boden, worauf das hehre Werk sich aufbaut, ist vaterländischer heiliger Grund. Und indem wir auf diesem wiedererstrittenen Boden das Gedächtniß unserer Altvordern erneuern und das Erbe verehren, das sie uns in einem herrlichen Kunstdenkmal ihrer Tugend und Frömmigkeit hinterlassen haben, erfüllen wir nicht nur ein liebend Vermächtniß, die pietätvolle That wird in ihren Wirkungen auch entschieden dazu beitragen, die lange von uns getrennten Brüder in Elsaß und Deutsch-Lothringen zu nationaler Tüchtigkeit zu erheben und in ihnen Bewußtsein und die Empfindung zu erwecken, daß der Patriotismus, womit wir sie an unser Herz und ihre schönen Gauen an das Vaterland schließen, kein leeres Wort ist. An's Werk darum!

Wie am Mittelrhein die stolzen Dome zu Mainz, Worms und Speier die Wegweiser unserer Geschichte sind, und treue Wacht halten gegen jedwede Verwälschung, wie am Niederrhein der Kölner Dom seiner Vollendung entgegenschreitet als das Sinnbild der wachsenden Einheit aller deutschen Stämme, so werde am Oberrhein das Straßburger Münster in doppelthürmigem Ausbau aufgerichtet als das Symbol des fertigen neuen Reiches, das unsere durch Krieg und Sieg fest geeinte Nation zu bauen im Begriffe steht.

Der unterzeichnete gegenwärtige Vorstand und die durch Beschluß vom 5. d. Mts. behufs Bildung eines Special-Komités ihm beigegebenen und unterschriebenen früheren Vorstandsmitglieder der Darmstädter Kunstgenossenschaft sind in fester Zuversicht, daß das große und herrliche Unternehmen, sowie ihre Mitwirkung am Vollbringen der patriotischen Aufgabe zu einer guten Stunde an den Tag tritt, und wenn wir unsern Aufruf mit dem Wunsche schließen, daß der Segen des Himmels über dem Werke walte und es einem glücklichen Erfolge zuführe, so sind wir der Zustimmung aller Freunde und Verehrer vaterländischer Kunst gewiß.

Uns zukommende Gaben werden der Münsterstiftskasse zu Straßburg überwiesen und finden durch die Tagespresse Veröffentlichung.

Darmstadt, 8. November 1870.

Der Vorstand der Darmstädter Kunstgenossenschaft als Special-Komité für den Straßburger Münsterbau.

A. Noack, Hofmaler, d. Z. Präsident. Dr. F. Müller, Geh. Oberbaurath. R. Hofmann, Galerie-Inspektor. F. Wirtz, Lithograph. E. Köhler, Kreisbaumeister. J. Felsing, Professor und Hofkupferstecher. J. Weiß, Sektions-Ingenieur bei der Hessischen Ludwigsbahn. Dr. L. Weyland, Hof- und Militärbaurath. Dr. G. Schaefer, Hofrath und ord. Professor der Kunstgeschichte am Gr. Polytechnikum, sämmtlich Mitglieder der Darmstädter und der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft.

Inserate.

Konkurs-Ausschreibung.

[18] Der Gemeinderath der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien beabsichtiget einen Centralfriedhof für Wien an der Reichsstraße zwischen Simmering und Kleinschwechat zu errichten und die hierzu erforderlichen Projekte und Pläne im Wege des Konkurses zu erwerben.

Demnach ladet derselbe alle Fachmänner ein, sich auf Grund des vorliegenden Programmes so wie der nachfolgenden Konkursbedingungen an der Mitbewerbung zu betheiligen, und sichert die nachstehenden Honorare als Preise den Verfassern jener Projekte zu, welche das Schiedsgericht als die gelungensten bezeichnen, und als dem Programme und den Bedingungen vollständig oder doch möglichst entsprechend, sowie in technischer und künstlerischer Richtung als zur Ausführung ganz oder unter nicht sehr wesentlichen Modifikationen geeignet erkennen wird, und zwar:

als 1sten Preis 2000 fl. öst. W.
„ 2ten Preis 1500 fl. öst. W.
„ 3ten Preis 1000 fl. öst. W.

Ein vom Gemeinderathe zu wählendes Schiedsgericht, zusammengesetzt aus vier Mitgliedern des Gemeinderathes und vier an dem Konkurse nicht betheiligten hervorragenden Architekten, unter dem Vorsitze des Bürgermeisters oder seines Stellvertreters, entscheidet über den Werth der eingelangten Projekte, wählt jene aus, welche mit einem der bezeichneten Preise zu honoriren sind, bestimmt die Reihenfolge der letzteren nach ihrem Werthe und bezeichnet auch jenes Projekt, welches dasselbe zur Annahme als das unter allen am meisten entsprechende und zur Ausführung am meisten geeignete empfiehlt.

Wird dieses Projekt vom Gemeinderathe zur Ausführung angenommen, so wird dem Verfasser desselben sowohl die artistische und technische Leitung der Baulichkeiten, sowie auch die Vornahme aller an dem Projekte etwa wünschenswerthen Modifikationen zugesichert, vorausgesetzt, daß sich derselbe zur Vornahme dieser Aenderungen im Sinne des Gemeinderathes verpflichtet, und daß bezüglich des Honorars für die artistische und technische Leitung der Baulichkeiten ein Uebereinkommen zu Stande kommt.

Nach erfolgter Entscheidung des Schiedsgerichtes werden sämmtliche eingelangte Konkurs-Projekte durch zwei Wochen öffentlich ausgestellt.

Alle durch Preise honorirten Projekte gehen in das Eigenthum der Kommune über, die nicht honorirten Projekte werden im Bauamte gegen Abgabe der Empfangsbestätigung ausgefolgt.

Konkurs-Bedingungen.

1. Die Konkursprojekte sind bis längstens 1. April 1871, 12 Uhr Mittags, bei dem Bauamte der Stadt Wien versiegelt gegen Empfangsbestätigung einzureichen; später einlangende Projekte können nicht berücksichtiget werden.

2. Jedes Projekt hat zu bestehen:

a) Aus einem General-Situationsplane, in welchem die Straßenzüge, Wege, die verschiedenen Gräbergattungen, die Baulichkeiten und Gartenanlagen ersichtlich gemacht sind.

Dieser Situationsplan ist im Maßstabe 1 Wiener Zoll gleich 10 Wiener Klaftern zu entwerfen.

b) Aus einem Niveauplane mit gleichem Maßstabe für die Längen, für die Höhen jedoch 1 Wiener Zoll gleich 10 Wiener Schuh.

c) Aus sämmtlichen Grundrissen der verschiedenen Baulichkeiten mit dem Maßstabe von $1/2$ Wiener Zoll gleich 1 Wiener Klafter.

d) Aus den nöthigen Façaden und Durchschnitten mit dem Maßstabe von $3/4$ Wiener Zoll gleich 1 Wiener Klafter, endlich

e) Aus Details der vorzüglichsten Intercolumnien im Maßstabe von 2 Wiener Zoll gleich 1 Wiener Klafter.

Nur solche Projekte werden von dem Schiedsgerichte der Beurtheilung unterzogen, bei denen die vorgeschriebenen Maßstäbe genau eingehalten sind.

3. Jedes Projekt ist mit einer Erklärung der Anlage und des leitenden Gedankens zu versehen, sowie das Materiale zu bezeichnen, in welchem selbes ausgeführt gedacht wurde. Auch hat jeder Projektant anzugeben, welcher Flächenraum nach seinem Plane

a) auf eigentliche Grabräume,
b) auf Wege, und
c) auf Gebäude entfällt.

4. Die Projekte sind mit Devisen zu versehen, und unter versiegeltem Couverte, welches Außen die gleiche Devise trägt, sind der Name und Wohnort des Verfassers anzugeben.

5. Programme, Situations- und Niveaupläne sind bei dem Wiener Stadtbauamte gegen Angabe des Namens und Charakters vom Tage der ersten Verlautbarung dieser Konkursausschreibung an zu beheben.

6. Laut Zuschrift des k. k. Reichs-Kriegsministeriums wird gegen die Ausführung der zur Anlage des Central-Friedhofes erforderlichen im Bauprogramme aufgeführten Bauten, falls selbe auch in den Rayon des Bauverbotes fiel, keinen Anstand erhoben werden.

Es ist daher die im Situationsplane eingezeichnete Bauverbots-Linie als nicht vorhanden zu betrachten.

Kunst-Ausstellungen.

[19] Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg**, **Stuttgart**, **Wiesbaden**, **Würzburg**, **Fürth**, **Nürnberg**, **Bamberg**, **Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten **Januar** bis **Dezember 1871** **gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die verehrlichen Herrn Künstler werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg, im Dezember 1870.

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg**.

[20] Im Verlage von **E. A. Seemann** in **Leipzig** ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER CICERONE.
Eine Anleitung
zum
Genuss der Kunstwerke Italiens
von
Jakob Burckhardt.
Zweite Auflage,
unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von
Dr. A. v. Zahn.
1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr.; geb. $4\frac{1}{4}$ Thlr.

Eingesandt.

[24] Die hervorragendsten Arbeiten **Ed. Kretzschmar's:** sein „Tod Gust. Adolph's in der Schl. b. Lützen" v. Kirchhoff, sowie sein „Deutscher Waldteich" v. Schirmer — beide bekanntlich von epochaler Bedeutung in der Geschichte der Xylographie — sind noch nicht in den Kunsthandel gelangt. — Von der ersteren (deren Holzplatte 2′ 7″ l., 2′ h.) existirten überhaupt nur 6 Abzüge und zwar im Besitze der Könige von Preussen und Schweden, des Grossherzogs von Sachsen-Weimar, Al. v. Humboldt's, sowie der Familie des Künstlers. — Schirmer's „Deutscher Waldteich" (dessen Holzplatte über 2′ l., $1^1/_2$′ h.) gleich Kirchhoff's Gust. Adolph, eigens für Kretzschmar auf Holz gezeichnet, 1855 auf der Pariser Weltausstellung mit dem 1. Preis gekrönt, existirt gleichfalls nur in einigen wenigen Abzügen im Privatbesitz.

Aus Al. v. Humboldt's Beurtheilung dieser beiden Kunstwerke mögen zwei bisher unveröffentlichte Briefstellen hier stehn:

„Ich kenne keine schönere und zugleich grössere xylographische Arbeit, als die, mit der Sie mich beschenkt haben —". (A. v. Humboldt an Ed. Kretzschmar, Potsdam, 29. Oct. 1854).

„Ihr ‚Deutscher Waldteich' von Schirmer in Carlsruhe zeigt die Tragweite der Kunst auf eine unerwartete Weise. Sie wissen Kraft und Milde wunderbar zu vereinigen, eine Vereinigung, die im Bilde, wie im menschlichen Charakter einen so wohlthätigen Eindruck macht — u. s. w." (A. v. H. an Ed. Kr., Potsdam, 7. Sept. 1855).

Es erbietet sich im Augenblicke Gelegenheit die unversehrt erhaltenen Originalplatten dieser beiden Xylographien, (welche Platten schon an sich von grossem kunsthistorischem Werthe sein dürften) sammt dem Verlagsrechte zu erwerben. — Näh. Ausk. auf Offerten ertheilt gerne H. v. Lomnitz in Lubience (bei Stryj) Galizien.

Heft 4 der Zeitschrift nebst Nr. 7 der Kunst-Chronik wird Freitag den 20. Januar ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von Gebrüder Micheli in Berlin.

bei der geistigen Perspektive die Hinneigung zu einer fehlerhaften Auffassung in Folge der Verwechslung des Wissens mit der Anschauung.

Das Erste, was man dem Anfänger beim Zeichnen nach der Natur beizubringen sucht, ist, daß er nicht mehr zeichne, als er sehen kann. Er möchte dem zollhohen Männchen auf seinem Bilde, Augen, Mund und Nase geben, weil er weiß, daß in der Wirklichkeit die Menschen mit diesen Organen versehen sind. Auch schielt er nach rechts und nach links und bringt Objekte in das Bild hinein, welche gar nicht mehr in seinem Gesichtsfelde liegen. Wie wir gesehen haben, sind die Fehler, welche die Maler in der Auswahl und Behandlung ihrer Stoffe begehen, ganz ähnlicher Art. Sie malen nur allzu häufig nicht nur die „Schaf' und Küh'", welche sie sehen, sondern auch „hinterm Berg die Schweine".

Den Kindern gibt man die sehr einfache Regel: „Malt was Ihr seht", den Künstlern sagt man mit demselben Rechte: „Malt was Ihr fühlt", aber beide werden noch lange fortfahren zu malen, was sie wissen. Sie sehen, bald mit einem Mikroskop und bald mit einem Fernrohre bewaffnet, mehr als das bloße Auge ihnen zeigen würde. Aber der Motor des Interesses bei der teleskopischen oder mikroskopischen Betrachtung eines Objekts ist lediglich die Wißbegierde oder die Neugierde. Verwechseln wir dies nicht mit der künstlerischen Theilnahme. Thun wir dies, so stehen wir noch auf dem Standpunkte der didaktischen Kunst, und die Gemälde, welche bloß einen didaktischen Zweck erfüllen, gehören in die Klassenzimmer der Gymnasien und Realschulen.

Das Interesse der wahren Kunst beruht auf etwas ganz Anderem. Es ist das Fixiren eines längst empfangenen und geistig verarbeiteten Eindruckes. Alles, was in der Phantasie des Menschen eine bedeutende Stelle einnimmt, verdient auch eine bedeutende Stelle in der Kunst. Wie das wahre Kunstwerk, ehe es in Farbe und Marmor existirt, schon in der Phantasie des Künstlers vorhanden ist, so müssen auch sämmtliche Gegenstände der Kunst in der Phantasie des Volkes eine Stelle haben. Wir finden hier eine vollständige Analogie zwischen dem Intellekt des Einzelnen und dem Intellekt des gesammten Volkes. Jedes einzelne Kunstwerk ist ein Blatt aus dem Gedächtniß des Künstlers und die bildende Kunst ist das Gedächtniß der empfindenden Menschheit.

Korrespondenz.

New-York, im November 1870.

O. A. Ein fast tropisch warmer und anhaltender Sommer hat sein Ende erreicht und allmählig kehrt die Gesellschaft von Sommerreisen, Villen und Badeörtern zurück, wenn auch die eigentliche Saison bis jetzt weder im geselligen noch im Kunstleben angefangen hat. In der Akademie ist noch keine Winterausstellung angekündigt; die gelegentlichen Ausstellungen zur Versteigerung bestimmter Gemäldesammlungen nehmen erst später ihren Anfang, und augenblicklich sind die Galerien der Kunsthandlungen die einzigen Räume, in welchen der Kunstfreund, dem nicht etwa eine oder die andere der gewöhnlich hermetisch verschlossenen Privatsammlungen offen steht, sein Verlangen befriedigen kann. Der Krieg, der erklärte Feind der Kunst, hat seinen störenden Einfluß noch nicht bis hierher ausgedehnt, oder mag vielmehr die Veranlassung sein, daß uns so manche Kunstwerke aus Europa zufließen, welche hier jetzt eher Beachtung und Anerkennung finden, als dort, wo gegenwärtig das Schicksal von Staaten und Nationen alle andern Angelegenheiten geringfügig erscheinen läßt. In jenen Ausstellungsräumen strömt denn auch den ganzen Tag eine schaulustige bunte Menge aus und ein, und liefert ein erfreuliches Zeugniß für den wachsenden Kunstsinn des Publikums. In der That gehört die früher fast sprichwörtliche Geschmacklosigkeit der Amerikaner heutzutage — wenigstens unter den Gebildeten der großen Städte, wo ihnen Gelegenheit zur Anschauung von Kunstwerken geboten wird, — mehr der Tradition als der Gegenwart an. Die oft belachte Bemerkung, „welch ein fleißiger Mann der Herr Düsseldorf doch gewesen sein müsse, um eine so große Sammlung von Gemälden zu malen", mag wohl zu ihrer Zeit gemacht worden sein, und ähnliche fallen vielleicht noch jetzt vor, doch dienen sie so wenig als Maaßstab für den Kunstsinn der Gebildeten wie in Europa, wo man gelegentlich ja auch dergleichen Naivetäten hören kann, ohne daraus allgemeine Schlüsse zu ziehen.

Wir wenden uns zuerst nach der Galerie von Knoedler. Hier treten uns sogleich mehrere Prachtstücke entgegen. Da ist ein junges Mädchen am Seeufer, von Meyer von Bremen, eins der Bilder, die einmal gesehen, einen unvergeßlichen Eindruck zurücklassen. Wir wissen nicht, ob sie nach einem Verlorenen aussieht, oder ob ein unheilbarer Liebesschmerz sie allein an das wilde Meer hinausgetrieben; wir sind keineswegs sicher, daß sie nicht ihre Verzweiflung in den Wellen begraben wird. Jedenfalls ist es ein ächtes Menschenkind, das unser ganzes Mitgefühl rege macht. Ein anderes Bild desselben Künstlers zeigt uns den mit seiner ganzen Meisterschaft gemalten Kopf eines jungen Mädchens. — Auch einem prächtigen Bilde von Rosa Bonheur begegnen wir: Schafe auf der Weide. Der Habitus, der Ausdruck in den Gesichtern der Thiere ist mit hoher Virtuosität wiedergegeben. Es ist nicht nur der allgemeine Typus der Schafe, es sind individuelle Schafe mit all den feinen Verschiedenheiten, wie sie eben nur aus so voller Kenntniß der Thiernatur hervorgehen konnten. — Da sind ferner zwei Bilder von A. Achenbach. Das eine, ein kleines Seestück, zeigt die Brandung an den Felsen des Ufers, ein brillantes kleines Kabinetstück. Das andere, eine Landschaft mit einem

Bach und einer Wassermühle im Vordergrund, bei aufgehendem Monde, setzt den Beschauer einigermaßen in Verlegenheit, sich die Beleuchtung zu erklären, da man nicht recht begreift, wie die Mondscheibe bei so niedriger Stellung über dem Horizont ein so helles Licht verbreiten kann, und der abnehmende Mond im Herbst — der durch das dünne, gelb gefärbte Laub angedeutet ist, jedenfalls zu spät aufgeht, um noch Spuren des Abendlichtes anzutreffen. — Da ist auch ein Knaus, Kinder im Felde, lebendig und ansprechend, nur die Perspektive stört etwas, indem der Hügel, welcher den Hintergrund bildet, nicht hinreichend zurücktritt, oder wenn wir denselben als ganz nahe annehmen, der Mann mit der Sense auf dem Gipfel nicht so klein erscheinen könnte. — Ein anmuthiges lebendiges Bild von Otto Rethel zeigt einen Schullehrer, von Kindern umgeben, dem ein Mädchen in ihrem Bruder einen neuen Zögling vorstellt. Der Lehrer ist der Typus des sprichwörtlichen halbverhungerten Dorfschulmeisters, nicht des strengen tyrannischen Meisters vom Lineal, sondern des gutmüthigen, wohlwollenden, dessen unerschöpfliche Geduld kein jahrelanges Elend zerstören konnte, und in dem noch genug des humoristischen Funkens übrig geblieben ist, um selbst die muthwilligen Streiche der Jugend mit Nachsicht aufzunehmen. — Ein Araber mit seinem Pferd am Brunnen von Ad. Schreyer ist ein gutes Bild, lebendig in Farbe und Ausdruck. — Eine ländliche Scene von Boughton, einem amerikanischen Maler, der von der Kritik seit einiger Zeit sehr herausgestrichen wird, zeigt Ausdruck in den Gesichtern, doch sind die Gestalten störend steif in der Haltung, wie auf allen Bildern des Künstlers, die mir bis jetzt vorgekommen; man weiß nicht, ob unabsichtlich oder mit Wissen und Willen, nach dem Vorbild der alterthümelnden Maler unserer Zeit. Diese Richtung findet ihren vollen Ausdruck in „Kirchengängern" von Alma Tadema, aus der Schule von Leys, mit schwarzen Umrissen, überaus fleißiger Ausführung, doch mehr Technik als Gehalt, und noch schlimmer in einer weiblichen Gestalt von Lesrel, einer ganz uninteressanten Person in grell rosa und hellgrüner Seide, an der eben nichts bemerkenswerth ist als ihre steife, unzeitgemäße Erscheinung. Von Neustädter, de Yonghe, Duverger und Aufray sind artige Genrebilder aus dem häuslichen Leben, trinkende Ritter von Comte, und dann die unvermeidlichen — zum Theil brillant gemalten — Damen in eleganter Kleidung und den gleichgültigsten uninteressantesten Situationen, bei denen man sich auch nicht das Mindeste denken kann. Obenan in dieser Richtung steht ein Bild von Toulmouche, eine junge Dame vor einem Bücherschrank, in ein Buch vertieft, das sie heruntergenommen hat, in dem wir über ihre Schulter die Worte Code du mariage entziffern. Die Gestalt, von der man größtentheils den Rücken und etwas vom Profil sieht, ist mit glänzender Technik gemalt, und besonders der schwarze Sammtüberwurf zeigt eine Vollendung in der Ausführung, die ihn zum Mittelpunkt des Bildes macht und den Argwohn erregt, daß die Dame eigentlich nur seinetwegen da sei. Dieselbe Richtung zeigt ein Bild von Chavet, eine lesende Dame, mit einer Löwenhaut als Teppich, und einem so kolossalen ausgestopften Kopf daran, daß man ihn eher irgend einem urweltlichen Vieh als einem zeitgenössischen Löwen zuschreiben möchte; ferner Damen von Boutibonne, denen man nicht ansieht, was sie eigentlich auf der Welt wollen, es sei denn durch die abscheuliche Farbenzusammenstellung ihrer Kleider — rosa und lila, hellblau, dunkelblau und grün auf rother Wand und rothem Teppich — unser Auge beleidigen, und endlich eine anspruchsvolle, steife, hölzerne Person, von Alf. Stevens verübt, à la campagne, wie die Unterschrift sagt, das heißt unter allerlei Kraut mit bunten Klecksen, die Blumen vorstellen sollen, und mit einem großen Regenschirm. Eine Landschaft von Calame mit Staffage von Verboeckhoven ist reich an Waldeszauber, Waldeslicht und Dunkel; nur eine Baumgruppe im Hintergrund ist etwas zu flüchtig und konventionell behandelt. — Eine große Landschaft von Heade stellt die Gebirge von Jamaica im Regen dar. Die vielen grünen Berggipfel, welche ohne Abwechselung neben- und hintereinander gestellt sind, machen den Eindruck der Einförmigkeit, welche durch den Mangel aller Beleuchtung auf dem großen Raum, den das Bild bedeckt, noch erhöht wird. Es ist Wirklichkeit von ihrer unmalerischen Seite.

(Schluß folgt).

Nekrologe.

Andreas Eigner. Am 18. November 1870 starb zu Augsburg der Konservator der königl. Gemäldegalerie, Andreas Eigner, als Gemälderestaurateur berühmt. Er war 1801 zu Diedldorf in der Oberpfalz geboren. Sein Vater, Eisenwerk- und Gutsbesitzer, bestimmte ihn zum Studium der Medizin. Er begann dasselbe in Regensburg, setzte es in Amberg fort und wollte es in Landshut beendigen, als der Präsident Freiherr von Aretin und später auch der Galeriedirektor Dillis auf sein künstlerisches Talent aufmerksam wurden und ihn bestimmten, Maler zu werden. Allmälig nahmen seine Studien auf diesem Gebiete eine ganz bestimmte Richtung, er bildete sich zum Gemälderestaurator aus. Er wurde als solcher für die kön. bayerischen Sammlungen beschäftigt, deren Gemäldereichthum eine Kraft, wie die seinige, willkommen heißen mußte, und ward im Jahre 1830 zum Konservator der Augsburger Galerie ernannt. Die Einrichtung der Sammlung, welche in den Räumen des ehemaligen Katharinenklosters aufgestellt ward, ist wesentlich sein Verdienst. Vorzugsweise lag ihm das Ordnen der Bilder altschwäbischer Schule am Herzen, für deren Vermehrung aus verschiedenen Depots und Stiftungen er eifrig besorgt war, nachdem früher nur ein Theil derselben eine ziemlich ungenügende Aufstellung im Rathhause gefunden hatte. So befanden sich die meisten dieser Bilder an dem Orte, an welchem sie entstanden waren, man hatte die gesammte lokale Kunstentwicklung vor sich; nicht nur über

Augsburg, auch über andere Richtungen der schwäbischen Malerei, z. B. über Zeitblom, konnte man sich hier orientiren, das Material, dessen die Forschung zunächst Herr zu werden hatte, lag hier vereint. Die große Mehrzahl der bedeutenderen Kunstwerke, die Schöpfungen Hans Holbein's des Vaters, die Jugendbilder Holbein's des Sohnes dankten erst der vorzüglichen Restauration Eigner's ihren jetzigen Zustand. Manches gänzlich Unbeachtete wurde erst durch ihn an das Licht gezogen, so jener plastisch großartige Kopf von Lionardo da Vinci.*) In den letzten Jahren hat man zwar, in einem zu weit gehenden Streben nach Centralisirung, mehrere Spitzen der Augsburger Galerie nach München verpflanzt, aber die Bedeutung der Galerie ist noch immer reich und mannigfaltig und der Eindruck des Ganzen in den drei hohen, kirchenartigen Sälen und den anstoßenden Kabinetten, sämmtlich durch hocheinfallendes Seitenlicht vortrefflich beleuchtet, ist ein sehr stattlicher.

Bei der Einrichtung der Münchener Pinakothek in den Jahren 1835 und 1836 ward Eigner auf Befehl König Ludwig's vielfach mit Restaurationen beschäftigt, und jetzt wurde er auch mehr und mehr zu ähnlichen Arbeiten außerhalb seines engeren Vaterlandes berufen. Was seinen Ruf ganz besonders begründete, waren in den vierziger Jahren seine Arbeiten in Stuttgart, sowohl die Herstellung vieler aus der Abel'schen Galerie für die Königliche Sammlung erworbener altdeutscher Bilder, als zahlreiche Restaurationen für Privatmänner, wie für den Fürsten Gortschakoff, den jetzigen Reichskanzler und damaligen russischen Gesandten in Württemberg, und für den englischen Gesandten Sir George Shee. Besonders machte damals die Herstellung einer Oelstudie Aufsehen, die auf bedrucktes Papier gemalt war und bei welcher die Buchstaben durch die transparentere Farbe hindurchzuschimmern begannen. Eigner löste von der Rückseite der Farbenschicht das Papier und die an der Farbe klebende Druckerschwärze ab und brachte das Gemälde auf frischen Grund, so daß es nun in ungestörter Schönheit wirkte. Auch sonst unternahm er in der Folge die schwierigsten Operationen, vielfach wurden auf Holz gemalte Bilder neu fournirt. Eigner war nach allen Seiten hin vollständig Meister in seinem Fach. Er verfolgte bei seinen Restaurationen den richtigen Grundsatz, daß die Thätigkeit des Restaurators vorzugsweise eine **negative** sein müsse, daß es vor Allem darauf ankomme, das Werk eines Meisters von fremder Zuthat zu säubern, die Einwirkungen der Zeit, der Luft, des Temperaturwechsels und dergl. zu beseitigen, es in einen möglichst ungetrübten, ursprünglichen Zustand zu versetzen. Freilich gab es zahlreiche Fälle, in welchen auch positive Zuthaten, Ergänzungen und Ausbesserungen nöthig waren, und in solchen hatte er sich gleichfalls eine seltene Geschicklichkeit angeeignet, er verstand es, sich in die Technik und Vortragsweise der mannigfaltigsten künstlerischen Richtungen hineinzuarbeiten. Die chemischen und physikalischen Kenntnisse, welche er sich früher im Studium der Medizin angeeignet, waren von hohem Werthe für ihn, und wie er ein lebhafter, immer frisch angeregter, suchender Geist war, verstand er es, sich neue Methoden und Hülfsmittel auszubilden, die von hohem Werth für seine Thätigkeit waren. Schon lange vor Erfindung des Pettenkofer'schen Verfahrens übte er eine Methode der Firnißregeneration aus, die im Ausströmenlassen **erwärmter** Alkohol-Dämpfe auf die Bildfläche besteht, und die nicht nur viel schneller wirkt, sondern auch bei verständnißvoller Handhabung einer schärferen Kontrole, einer je nach Bedürfniß hier stärkeren und dort schwächeren Wirkung fähig und also viel anwendbarer und weniger gefährlich ist. Eine Erfindung von ganz besonderem Werth ist sein Konservationsfirniß, dessen Hauptbestandtheil Wachs ist, und der sich ebenso sehr durch seinen viel milderen, wohlthuenden Glanz als durch sein wirklich hermetisches Abschließen, das der Erhaltung dient, bewährt hat.

Von Eigner's Leistungen verdienen besonders hervorgehoben zu werden: die im Auftrag des Kaisers von Oesterreich unternommene Herstellung der Wandmalereien des A. Mascana im Schloß Hellbrunn bei Salzburg, diejenige von Cornelius Vermeyen's Kompositionen der Belagerung von Tunis für den Prinzen Albert von England, eine Arbeit, die Eigner die Medaille für Kunst und Wissenschaft eintrug. Im Auftrage des Bischofs von Augsburg stellte er Anfang der sechziger Jahre mehrere Bilder und Altäre für den Augsburger Dom her, darunter die Schöpfungen von Hans Burgkmair, von Christoph Amberger, vor allem die Gemälde Hans Holbein's des Vaters vom Jahre 1493, bei welchen Niemand ahnte, daß auch unter dem steinharten Oelfarbenanstrich auf den Rückseiten noch Malereien vorhanden seien. Zu den wichtigsten Aufträgen, welche das Atelier erhielt, gehörte die vom Baseler Museum ihm anvertraute Restauration von Holbein's Abendmahl und seinem Bildniß des Amerbach. Fortwährend kamen Bilder aus Privatsammlungen, namentlich aus Süddeutschland und der Schweiz, unter denen auch solche Meisterwerke vorkamen, wie die „Bella Visconti“ aus der Sammlung des Obersten Rothpletz in Aarau (fälschlich Raffael zugeschrieben und unter diesem Namen von Weber gestochen, nach Waagen von Andrea del Sarto). Von höchster Wichtigkeit war endlich ein Werk, dessen Herstellung im Jahre 1867 vollendet ward, die Solothurner Madonna von Hans Holbein dem Jüngeren, ein ganz unbekanntes Hauptwerk des großen Meisters, das von einem dortigen Privatmanne, Herrn Zetter, wieder aufgefunden worden war. Mit größter Hingebung wendete Eigner, von seinen würdigen Ateliergenossen unterstützt, seine ganze Kraft dieser Arbeit zu.

Im Jahre 1868 wurde eine andere Restauration für die Stadt Solothurn beendigt, die der beiden burgundischen Fahnen aus der Kriegsbeute Karl's des Kühnen. Das Jahr 1866 hatte die Herstellung der Wandbilder im Galeriesaal zu Schloß Herrenhausen bei Hannover unterbrochen, welche endlich 1869 im Auftrage der preußischen Regierung beendigt ward. Der letzte große Auftrag bestand in ausgedehnten Restaurationsarbeiten für die großherzogliche Kunsthalle in Karlsruhe. Schon früher war er mit dieser in Beziehung gewesen, hatte namentlich ein auf dem Transport durch einen großen Riß beschädigtes Bild des Direktors C. Fr. Lessing, die Kreuzfahrer, so hergestellt, daß es dem Meister selbst unmöglich war, die Spuren des Schadens und der Ausbesserung zu sehen. Jetzt wurde eine Anzahl älterer Bilder der Sammlung nach Augsburg geschickt. Solche Gemälde dagegen, bei denen es hauptsächlich auf Re-

*) Die Urheberschaft dieses Meisters ist allerdings wiederholt bezweifelt worden, in neuerer Zeit z. B. durch Mündler. Dagegen sind auch gerade wieder in jüngster Zeit gewichtige Autoritäten, wie Cavalcaselle, für dieselbe eingetreten.

generiren und Firnissen ankam, während das Abnehmen von Retouchen und das Ergänzen nur in geringerem Maße nöthig war, wurden in Karlsruhe selbst durch Eigner's Ateliergenossen, Herrn von Huber, behandelt, und die Resultate waren im höchsten Maße befriedigend. Die Karlsruher Aufträge bleiben auch fernerhin dem Atelier anvertraut, denn Eigner hat es verstanden, zwei jüngere Künstler, Herrn Eduard von Huber und Herrn A. Sesar, zu seinen Schülern und in der Folge zu den Genossen seiner Thätigkeit heranzubilden. Die Arbeit der letzten Jahre gehört ihnen zum größeren Theil an, sie haben sich das, was Eigner verstand, vollständig angeeignet. So geht sein Können nicht mit ihm zu Grabe, die Tradition seiner Werkstatt waltet fort.

Was es Eigner möglich machte, so zu wirken, war neben aller technischen Fertigkeit vor allen Dingen die freudige und redliche Liebe zu den Schöpfungen der Kunst, denn die Arbeit des Restaurators, selbstlos und mühsam, wie sie ist, fordert in erster Linie Hingebung. Er war ganz bei der Sache und lebte in ihr. Trotz der rein mechanischen und peinlichen Thätigkeit, zu der er genöthigt war, empfand er durch und durch künstlerisch, eine echte, begeisterte Gesinnung, eine lebhafte, sprudelnde Phantasie waren ihm eigen. Dazu kam eine eigene Mischung schelmischer Laune und aufrichtiger Treuherzigkeit, Eigenschaften, welche den Greis mit der feurigen Jugendlichkeit seines Wesens so liebenswürdig machten. Wer voll aufrichtigen künstlerischen Sinnes nach Augsburg kam, um zu lernen, zu sehen, zu genießen, den hieß Eigner mit ganzem Herzen willkommen, er machte sich eine besondere Freude daraus, Anschauung und Genuß zu theilen, und im Verkehr mit ihm und seinen beiden Helfern ward dem Kommenden sofort behaglich und warm. Ein kleines Gastzimmerchen, dicht am Atelier und an der Galerie gelegen, war ganz besonders für solchen Besuch bestimmt. Hier hatte Waagen gewohnt, als er zuerst seine Studien in der Augsburger Galerie machte, hier habe auch ich wiederholt geweilt. Ich werde die Stunde nicht vergessen, in welcher ich zum erstenmal bei ihm eintrat, damals Student in München, ohne eine Ahnung, daß ich in Augsburg diejenige Welt betreten, in welcher ich mehr wie je zuvor meinen Beruf erkannte und zugleich die Heimat für mein jahrelanges specielles Forschen und Arbeiten fand. Von dieser Welt ist für mich Eigner's Gestalt untrennbar, es mag mir also zukommen, seiner in besonderer Herzlichkeit und Wärme zu gedenken. Aber auch vielen Anderen, welche eben jene Welt betreten haben, wird es so gehen. Durch sein Wesen und sein Schaffen hat er dafür gesorgt, daß man ihn nicht vergißt.

Alfred Woltmann.

Feodor Dietz, großh. badischer Hofmaler und Professor an der Kunstschule zu Karlsrnhe ist am 18. December 1870 in Gray in Frankreich in Folge eines Herzschlages plötzlich verschieden. Patriotische Begeisterung und Sorge der freiwilligen Pflege der vaterländischen Truppen hatten ihn auf den Kriegsschauplatz geführt. Auf dem Heimwege machte der heftige Ausbruch eines organischen Leidens seinem Leben ein Ende.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Rud. Weigel's Kunstauktion. Am 16. Januar kommt eine fein gewählte Sammlung von Kupferstichen und Radirungen zur Versteigerung, meistentheils Abdrücke von vorzüglicher Qualität und zum Theil von großer Seltenheit. Sowohl ältere als neuere Schulen sind vertreten. Den Beginn macht eine reiche Folge von Originalradirungen des trefflichen Thiermalers Verboekhoven, im Ganzen 58 Nummern zählend. Von älteren Meistern ist besonders Dürer und seine Schule (die Beham's, Altorfer, Pencz) als besonders reich bedacht, hervorzuheben.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

?? **Der Leipziger Kunstverein** hat für das städtische Museum jüngst an den Preller'schen Kartons zu den Predellen der Odysseelandschaften eine Erwerbung gemacht, die doppelt erfreulich ist, weil die an sich schon werthvollen Blätter eine willkommene Ergänzung zu den in der Rotunde aufgestellten Kartons des genannten Landschaftscyklus bilden. Außerdem ist vor Kurzem ein Oelgemälde mit lebensgroßen Figuren von Professor Gustav Jäger in der südlichen Loggia des Museums aufgestellt. Es stellt in figurenreicher und glücklicher Anordnung die „Grablegung" dar. Mag des Meisters Art, die etwas weichmüthige, zum Süßlichen neigende Empfindungsweise auch nicht Jedermann zusagen, möchte man den Köpfen etwas mehr Individualität und energischen Ausdruck des Lebens wünschen, so wird man immerhin die Bestellung des Bildes von Seiten des Kunstvereins, die im Jahre 1867 erfolgte, als einen Akt schuldiger Pietät gegen den langjährigen Direktor der Leipziger Akademie und Nestor der hiesigen Künstlerschaft zu würdigen wissen, da das Museum bisher kein Gemälde Jäger's besaß. — Von sonstigen, schon etwas älteren Erwerbungen sind noch zu erwähnen: sechs der durch photographische Nachbildung allgemein bekannten grau in grau gemalten Darstellungen Enhuber's zu Melchior Meyr's Erzählungen aus dem Ries, von denen eine die Zeitschrift schon im Jahre 1866 in Radirung brachte. — Von Geschenken, welche dem Museum zuflossen, sind hervorzuheben eine große Landschaft von Fr. Preller mit Staffage des barmherzigen Samariters und ein Brustbild Schiller's von Joh. Fr. Aug. Tischbein, weiland Direktor der Leipziger Akademie, nach dem Leben gemalt, nicht sehr ansprechend in der Auffassung und der gewöhnlichen Vorstellung von des Dichters Persönlichkeit wenig entgegenkommend. Der Maler hat sich offenbar bestrebt, der Erscheinung einen Zug von Größe und Idealität zu geben, ist aber über das herausfordernd Theatralische nicht hinweggekommen. — Die nur sehr schrittweise geförderte Ausmalung der östlichen Loggia des Museums, welcher Arbeit Professor Große in Dresden nur einige Monate jedes Jahres widmen kann, ist jetzt so weit gediehen, daß die Vollendung des Ganzen über's Jahr zu erwarten steht. — Die wechselnden Ausstellungen des Vereins, dessen Vorstand das richtige Prinzip befolgt, nur einzelne bessere Leistungen, jedes Werk möglichst isolirt unter günstiger Beleuchtung, auszustellen, führten aus in den letzten Monaten manche treffliche Stücke vor Augen, darunter nicht wenige, die vor oder nach ihrer Reise zur akademischen Ausstellung in Berlin, in Leipzig auf kurze Zeit Halt machten. Von hervorragendem Interesse war eine vom Kunsthändler Börner veranstaltere Ausstellung Schnorr'scher Handzeichnungen, Studien und Entwürfe zu den Bibelbildern oder Kompositionen biblischen Inhalts, die noch vor die Zeit fallen, wo der Meister sich mit seinem verdienstvollen Verleger Georg Wigand über die Ausführung des großen Bibelwerkes einigte. Vielleicht gaben diese die erste Anregung zu dem für die Geschichte der Holzschneidekunst so bedeutungsvollen, echt dentsch-nationalen Unternehmen, dessen Werth und Schätzung den rasch erworbenen Ruf des konkurrirenden Doré'schen Blendwerks sicher geraume Zeit überdauern wird. Die große Reihe der bald mehr flüchtig skizzirten, bald mehr ausgeführten Blätter, deren zwei und drei oft dasselbe Thema mit größeren oder geringeren Abweichungen behandeln, war gerade dieser Varianten wegen besonders lehrreich und ließ nebenbei erkennen, wie selbst bei sorgfältiger und genauer Ausführung im Holzschnitt manche Feinheiten des Linienzuges verloren gehen. — Zum Besten der verwundeten Krieger war längere Zeit eine „Germania auf der Wacht am Rhein" von Lorenz Clasen, im Besitze des Herrn Prell-Erkens, im Museum ausgestellt, eine wenig veränderte, kaum verbesserte Auflage der in Lithographie weit verbreiteten älteren Komposition, welcher, wie der vielgesungenen „Wacht am Rhein", die kriegerischen Ereignisse zu einer großen Popularität verholfen haben. Die nene, flott auf dekorativen Effekt hin gemalte „Germania" ist ebenso hastig bewegt und von einem heftigen Westwind angeblasen wie die frühere; der Kopf, zu welchem eine be-

VI. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3). zu richten.

20. Januar.



Nr. 7.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

G. Semper's Entwurf zu einem neuen Hoftheater für Dresden.

In den letzten Tagen des verflossenen Jahres hat in Dresden die Ausstellung des Semper'schen Entwurfes für das daselbst neuzuerbauende Hoftheater stattgefunden. Trotz der herrschenden Zeitstimmung, welche künstlerischen Interessen nicht günstig ist, trotz des rauhen Boreas, der eben nicht zu einem Besuch der Brühl'schen Terrasse einlud, wo im Doublettensaal jene Ausstellung stattfand, zeigte sich dennoch im Publikum die wärmste Theilnahme für den Entwurf. Weit über tausend Personen nahmen denselben in wenigen Tagen in Augenschein. Und in der That verdient der Entwurf, in praktischer wie ästhetischer Beziehung, diese Theilnahme und stellt für Dresden ein Theater in Aussicht, das zu den schönsten Bauwerken der Neuzeit zählen wird. Das Projekt weicht von der Form des alten, abgebrannten Theaters wesentlich ab. Nicht nur daß der Grundplan, bei einer zweckentsprechenderen und splendideren Raumtheilung, noch einfacher, klarer und organischer ist; auch die äußere Schauseite hat, gegen die weiche Linie des alten Rundbaues, so schön derselbe auch war, doch noch etwas ungleich Kräftigeres und Großartigeres. Im Aeußeren stimmt das Projekt so ziemlich mit dem phantasievollen Festbau überein, den Semper für München entworfen hat, nur daß dort den Queraxen noch eine größere Rolle zugetheilt war. Ist seiner Zeit der Untergang des alten Dresdener Hoftheaters in diesem Blatte mit vollem Rechte als schwerer Verlust eines hervorragenden Kunstdenkmals schmerzlich beklagt worden, so wird man sicher auch einige Notizen über den projektirten Neubau mit Interesse lesen.

Was zunächst die Lage des zu erbauenden Theaters betrifft, so kommt dasselbe wieder der katholischen Hofkirche gegenüber auf den Theaterplatz zu stehen, aber ziemlich um die Länge des alten Theaters zurückgeschoben, so daß die schöne Façade des Museums zur vollen Geltung gelangt, die Kunstschätze des letzteren wenigstens sicherer denn früher gestellt sind und der genannte Platz nach Westen zu einen wirkungsvollen Abschluß erhält. Der zu bebauende Flächenraum beträgt ca. 4636 □ Mtr., während das abgebrannte Gebäude einen Flächenraum von ca. 2965 □ M. einnahm.

Die Grundform läßt sich in drei Haupttheile zerlegen, in den Vorraum, Zuschauerraum oder Auditorium und Bühnenraum. Der dem Platze zugewendete Vorraum wird von einem in Form eines Kreissegmentes vorspringenden Rundbau gebildet, dessen Mitte, in der Hauptaxe des Gebäudes, durch eine großartig durchgeführte, über den Rundbau sich erhebende Exedra ausgezeichnet ist. Letztere markirt den in ihrem unteren Theile befindlichen Haupteingang, während der obere Theil durch eine Kolossalnische, welche bei Festlichkeiten und feierlichen Gelegenheiten als Balkon dienen kann, in geistreicher Weise die Beziehung zwischen dem Gebäude und dem großen vor demselben liegenden Platz darstellt. Durch diese Exedra gelangt man in die beiden, in einem flachen Kreisbogen über einander liegenden Foyers. Das untere Foyer hat zu jeder Seite der Exedra fünf große Bogenthüren, welche, in Verbindung mit den übrigen Thüren des Gebäudes und den in großer Zahl angelegten Treppen, eine Entleerung des Hauses in kürzester Zeit ermöglichen. An den Endpunkten dieses Segment- und Foyerbaues befinden sich auf beiden Seiten des Gebäudes, ihre Breitseiten den Zwingerpromenaden und der Elbe zukehrend, flügelartige Vorbauten, welche

die Vestibüle für Parterre und ersten Rang, wie die Haupttreppen für ersten und zweiten Rang enthalten. Ebenso befinden sich in diesen seitlichen Vorlagen die Unterfahrten und darüber Probesäle für das Ballet- und Chorpersonal. Außer den bereits genannten Haupttreppen liegen noch im Segment- oder Foyerbau vier Treppen, welche zunächst für den dritten, vierten und fünften Rang bestimmt sind, nöthigenfalls aber von und nach allen Rängen benutzt werden können. Wie alle diese Anlagen trefflich verbunden und neben Bequemlichkeit die nöthige Sicherheit bieten, so sind auch die Bogenumgänge, Garderoben u. s. w. geräumig und comfortabel angelegt. Der Zuschauerraum soll ca. 1800 bis 2000 Plätze enthalten. Seine Einrichtung ist so ziemlich die frühere, nur daß das neue Haus einen Rang Logen mehr besitzt. Ebenso zeigen die königlichen Logen eine opulentere, schönere Gestaltung; mit einer der edelen Architektur des Prosceniums entsprechenden Gliederung bilden sie einen höchst wirkungsvollen Abschluß der Logenreihen des ersten und zweiten Ranges. Größer endlich als im alten Hause ist, mit Rücksicht auf die gesteigerten Erfordernisse der Scene, der Bühnenraum gebildet. Auch ist demselben, in Form einer Hinterbühne, ein für Herstellung großer Prospecte werthvoller und nothwendiger Raum angefügt. Zu beiden Seiten des Bühnenhauses liegen ebenfalls in flügelartigen Anbauten, vier Etagen hoch, die Ankleide-, Stimm- und Konversationszimmer, wie überhaupt alle für den Dienst und die Annehmlichkeit des Bühnenpersonals erforderlichen Räumlichkeiten. Die erwähnte Hinterbühne ist mittelst einer Rampe, welche in der Hinterfront hervortritt, von außen zugänglich.

Wie die Anlage des Innern eine ganz vorzügliche ist und das vollste Verständniß für alle Bedürfnisse, insbesondere auch für eine hier doppelt erwünschte Sicherheit bekundet, wie die Anordnung und Verbindung der mannigfaltigen Räume eine meisterliche, überaus einheitliche und organische ist, so schließen sich auch die Haupttheile des Baues, ihre verschiedenen Zwecke klar zum Ausdruck bringend, in phantasie- und reizvoller Weise für den Anblick des Aeußeren harmonisch zusammen. In lebendig bewegter Silhouette springt festlich einladend der Vorraum mit dem Haupteingange aus dem Baukörper heraus; darüber erhebt sich, nach dem Platze zu, ebenso wie der Vorraum in Form eines Segments, der Zuschauerraum; während der Bühnenraum, als der Hauptraum, an Höhe die übrigen Theile weit überragt. Die Schauseite wirkt besonders durch die dem Segmentbau belebend vorgelegte, schön und kräftig gebildete Exedra. Dieselbe, wie bereits erwähnt den Haupteingang und darüber eine Kolossalnische entfaltend, wird von einem reich gestalteten Piedestal gekrönt, auf dem sich, freistehend, eine Quadriga, Dionysos und Ariadne von Panthern gezogen, erhebt. Ebenso tragen die an der Nische freistehenden Säulen auf den Gesimskröpfungen überlebensgroße Statuen. Der an die Exedra stoßende Foyerumgang im Segmentbau spricht sich in einer prächtigen Bogenarchitektur aus, welche sich an den einfacher gestalteten, letzteren Bau an Höhe erheblich überragenden Zuschauerraum anlehnt. In gleicher Höhe mit dem Foyerbau sind alle erwähnten Seitenbauten aufgeführt, und nur die dem eigentlichen Bühnenraum angefügte Hinterbühne, welche die Hinterfront bildet, mußte, wegen eines über derselben befindlichen Magazins für Prospecte etwas höher gehalten werden. Mit feinem Gefühl für die Bedeutung der Räume sind auch diese Seitenfronten ausgestattet. Wie der Foyerbau, so entfalten die beiden an seinen Endpunkten befindlichen Vorbauten ebenfalls eine reiche und harmonische Bogenarchitektur mit gekuppelten korinthischen dreiviertel oder über den Einfahrten ganz freistehenden Säulen. Das Erdgeschoß ist in einer kräftigen Rustika gebildet, in welcher die Feinheit der Glieder und Profile zu ganz besonderer Geltung kommen wird, die Bogengänge sind eingeschlossen von gekuppelten, auf gemeinschaftlichem Stylobate stehenden und stark vorladenden bossirten Pilastern, die Schlußsteine der Bögen bilden Groteskmasken. An den Vorderfronten der Unterfahrten entsprechen den Pilastern außerdem noch freistehende, ebenfalls bossirte Säulen; während die erwähnten freistehenden korinthischen Säulen im obern Stockwerk auf ihren Gesimskröpfungen mit einer Reihe von Statuen geschmückt sind. Einfacher, aber ebenso charakteristisch und im Einklang mit der eben geschilderten Architektur, ist der hintere Theil des Gebäudes und das Aeußere des eigentlichen Bühnenraumes gehalten.

Durchgehends stellt so das geistvolle Projekt ein zweckentsprechendes, würdiges Theater in Aussicht. Und es bleibt uns nur noch der Wunsch übrig, daß der Entwurf, pure angenommen, bald zur Ausführung gelange. Doch scheint sich die Inangriffnahme des Baues verzögern zu wollen und zwar durch die unzureichende ständische Bewilligung. Die Kosten des Semper'schen Baues sind mit ca. 800,000 Thlr. veranschlagt, während die bewilligte Bausumme nur 520,000 Thlr. beträgt, eine Summe, für welche sich gegenwärtig kein dem alten, abgebrannten Theater auch nur annähernd ebenbürtiges Haus bauen läßt. Vergeblich leider wurden die Kammern auf das Unzulängliche ihrer Bewilligung von ministerieller Seite aufmerksam gemacht. Die bauleitende Behörde, das Finanzministerium, trägt bei ihrer Verantwortlichkeit den Ständen gegenüber, unter diesen Umständen ein nicht ungerechtfertigtes Bedenken, den Bau in Angriff nehmen zu lassen. Die Zeiten, in denen derartige Bauten von der Regierung einfach dekretirt werden konnten, sind eben in unseren konstitutionellen Staaten vorüber. Schließlich dürfte die Angelegenheit nochmals vor die Kammern kommen. Immerhin ein bedauerlicher Aufschub, da letztere erst zum Herbst sich wieder versammeln. Wohl

aber dürfte dann eine Mehrbewilligung zu erwarten sein, um so mehr als ja von den Abgeordneten selbst die Betheiligung Semper's an der Projektion des Baues ausdrücklich gewünscht worden ist. Die sächsischen Stände haben die ideellen Interessen ihres Landes über den materiellen nie vergessen und auch erstere immer reg und warm zu fördern gesucht; sicher werden sie auch jetzt nicht die Hand zurückziehen, wo es gilt ein Werk verwirklichen zu helfen, wie es der Genius der Kunst nicht alle Tage koncipirt und darbietet. Möchte man den Entwurf annehmen, wie er vorliegt; jedenfalls sich vor einer allzugroßen Reduktion der Pläne hüten. Ein Eingreifen in den Grundplan würde den Organismus stören und das Werk selbst aufheben, in welchem jeder Theil seinen Zweck erfüllt und zugleich zum vollendeten Einklang der rein ästhetischen, schönen Totalwirkung wesentlich beiträgt.

C. Clauß.

Korrespondenz.

Berlin, Weihnachten 1870.

B. M. Also Sie wollen durchaus von hier aus Kunstkorrespondenzen haben? Es ist Ihnen nicht genug, daß die Hauptstadt des im Kriege neugeborenen deutschen Reiches unter dem Donner der Kanonen friedlich eine sehr respektable Kunstausstellung wie gewöhnlich abhält? Aber Ihr Wunsch ist eher begreiflich, als die Erfüllung von hier aus möglich. Was soll ich Ihnen mittheilen? „Hic frigent artes“, kann man bei uns mit Erasmus in Friedenszeiten und im Sommer sagen; was nun erst bei der gegenwärtigen barbarischen Kälte und dem ferne grollenden und uns doch so sehr nahe angehenden Unwetter des Krieges! Soll ich Ihnen seit so und so vielen Jahren zum hundertsten Male die wichtigen, lange erledigten und immer noch nicht besetzten Stellen in der Kunstverwaltung aufzählen? Soll ich Sie damit unterhalten, wie der Kultusminister darauf zu sinnen scheint, einen geübten braghettone auf Lebenszeit anzustellen? Soll ich Ihnen einmal nicht offiziös schildern, wie in dem neuen Siegesdenkmal auf dem Königs- (vielleicht bald Kaiser-) platze der ganze Jammer des Krieges sich in ästhetischer Ungestalt zu verkörpern fortfährt? Soll ich Ihnen von den Menschlichkeiten und Erbärmlichkeiten sprechen, die sich wieder einmal unter dem Schutze der bei jedem Gutwilligen längst mit dem Stempel der lächerlichsten Ueberlebtheit gebrandmarkten bestehenden Einrichtungen bei den Einkäufen für die Nationalgalerie und der Zuerkennung der Medaillen zugetragen haben? Soll ich die Zeit für gekommen erachten, wo es nicht mehr erforderlich ist, länger auf die Beendung der neuen Aufstellung — vulgo Puppenwanderung — im Museum der Gypsabgüsse zu warten, um das dort beobachtete Gewürzkrämersystem nach Gebühr zu würdigen? Soll ich Ihnen getröstet melden, daß über das Schillerdenkmal ein Einverständniß zwar endlich erzielt, mit der Aufstellung auch bereits vorgegangen ist, daß die Enthüllung aber zu Schiller's Geburtstage noch nicht stattfinden konnte; jedoch gegründete Aussicht vorhanden ist, daß dieselbe noch vor dem Nimmermehrstage vollzogen werden wird? Soll ich Sie auf das lustige Faktum aufmerksam machen, daß (s. Journ. des Beaux-Arts, 1870, Nr. 23) ein belgischer Kunstfreund die Plastik auf unserer Ausstellung „pauvrement représentée“ gefunden hat, vermuthlich weil er die eigentliche Skulpturenabtheilung in ihrem famosen Winkel nicht entdeckt und ein Dutzend Büsten in den Bildersälen für die Blüthe unserer modernen Bildhauerei gehalten hat? Soll ich — ja was soll ich weiter dergleichen schöne Sachen Ihnen an den Fingern mit der Geläufigkeit herrechnen, die einem leider aus der jahrelangen, nothgedrungener Weise innigen Bekanntschaft mit unseren elenden öffentlichen Kunstverhältnissen und aus der stäten und tiefen Trauer über deren sicheren und immer schlimmeren Verfall zu eigen geworden?

Sie werden nicht verlangen, daß ich in dieser Zeit, wo alle diese Dinge vorübergehend vergleichungsweise klein erscheinen, und wo im Großen Grundlagen geschaffen werden, die, an sich zwar unbefriedigend genug, doch in jedem Element der Unhaltbarkeit und Halbheit, das in sie hineingebaut wird, die zwingende Nothwendigkeit in sich enthalten, sich in Bälde vernunftgemäß und genügend auszugestalten, Grundlagen immerhin, die zuversichtlich auch unsere Kunstverhältnisse zur Regeneration von Grund aus zu drängen nicht anstehen werden, — dem Bestehenden, das werth (und sicher) ist, daß es zu Grunde geht, die Ehre anthue, von ihm eine chronique scandaleuse zu schreiben. Leider aber finde ich, wo ich mich immer im Großen nach die Kunst betreffenden Ereignissen in meiner Nähe umschaue, nichts Erfreuliches und Redenswerthes, woran sich die Betrachtung halten könnte; und ich muß mich deßhalb, um Ihrem Wunsche mehr der Form als dem Wesen nach gerecht zu werden, nach Kleinigkeiten umsehen, wie sie bei der Umschau in den permanenten Ausstellungen sich dem Blicke darbieten, und ich bin noch glücklich genug, unter den künstlerischen Tagesereignissen einem zu begegnen, das werth ist, daß man länger dabei verweilt und den Blick auch einmal rückwärts wendet, um ein interessantes Stück künstlerischer Lokalgeschichte Berlins festzustellen: Die Weihnachtsausstellung von Transparentgemälden mit Gesangbegleitung des kgl. Domchores im langen Saale der Akademie, veranstaltet von dem Verein der Berliner Künstler zur Unterstützung seiner hilfsbedürftigen Mitglieder. Da der Verein das erste Vierteljahrhundert seiner Thätigkeit (genau jetzt 26 Jahre) hinter sich hat, kann man wohl von einer Art Geschichte desselben reden, deren Momente es lohnt in der Kürze an dieser Stelle aufzuzeichnen.

Der Künstlerunterstützungsverein ist ein engerer

Ausschuß oder eine Unterabtheilung des sogenannten „jüngeren“ (jetzt für das künstlerische Leben Berlin's einzig noch merkbar thätigen) Künstlervereins, der aus einer anfangs lockeren, freundschaftlich geselligen Vereinigung von Eleven hauptsächlich der Ateliers von Rauch und Wach hervorgegangen mit der Zeit zahlreicher wurde und in seinen Institutionen sich fester entwickelte, bis gegen das Jahr 1844 die Idee auftauchen, Anklang und Verwirklichung finden konnte, auf dem Wege der gemeinschaftlichen Selbsthilfe für nothleidende Vereinsmitglieder in Krankheit und im Alter und für die hinterlassenen Familien in Dürftigkeit verstorbener einen Unterstützungsfonds zu begründen. Nach der allgemeinen Erfahrung, daß Naturalleistungen aus dem Bereich der eigenen Produktion williger und reichlicher gespendet werden als noch so kleine Geldbeiträge, beschloß man, das benöthigte Kapital allmählich durch alljährliche Ausstellungen von Transparentgemälden während der Weihnachtszeit zusammenzubringen. Von größter Wichtigkeit war es für das Unternehmen, daß der König die Einwilligung zur Mitwirkung des Domchores bei der Ausstellung gab, und die Akademie den für den Zweck sehr geeigneten langen Saal zur Verfügung stellte.

Die bedeutendsten, jetzt nun bereits der älteren Generation angehörigen Künstler Berlins werden unter den Begründern dieser Ausstellung genannt. Die Bestimmung für die Weihnachtszeit und die Verbindung mit dem nur in geistlicher Musik sich bewegenden Domchor legte die Nothwendigkeit auf, sich auf religiöse Darstellungen zu beschränken. Der Wunsch, mit möglichst geringem Aufwande an Kraft und Leistung eines unzweifelhaften Erfolges sicher zu sein, ließ die Originale der Weihnachtstransparente aus dem großen Vorrath der bereits vorhandenen religiösen Gemälde auswählen. Die Anzahl der Bilder ist von Anfang an bis jetzt auf sechs normirt geblieben.

Die erste Weihnachtsausstellung im Jahre 1844 bestand aus Kopien nach Albrecht Dürer, von Vereinsmitgliedern je in ihren Ateliers in Farben ausgeführt, während es später Sitte wurde und noch jetzt Sitte ist, daß die Künstler gemeinsam in einem großen, gewöhnlich als Pack- und Lagerraum dienenden Saale im Akademiegebäude an ihren Transparenten arbeiten. Die Gegenstände waren: die Vermählung der Maria, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Flucht nach Aegypten, der Tod der Maria und die Christbescheerung. — Der erste Versuch gelang vollkommen. Zu dem erklecklichen Einnahmeüberschuß aus den Eintrittsgeldern floß der Stiftungskasse noch ein ansehnlicher Betrag dadurch zu, daß die Bilder später nach Leipzig verkauft wurden. Auch in den folgenden Jahren fanden die Transparente des Berliner Hilfsvereins außerhalb meist sehr guten Absatz.

Durch so günstigen Erfolg angespornt, wählte man im folgenden Jahre mit bereicherten Kräften Originale verschiedener alter Meister zur Nachbildung. Es wurden vorgeführt: Raphael's Sposalizio, die heilige Nacht von Correggio, eine Anbetung der Könige von Rubens, die Darstellung im Tempel von Fra Bartolommeo, die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten von Correggio, und die vierge au berceau von Raphael. — Beim dritten Auftreten zu Weihnachten 1846 nahm man auch berufene moderne Meister mit in den Kreis der Vorbilder auf, und gab auch zwei Werke der landschaftlichen Gattung, welche durch ihren ernsten Charakter und ihre der biblischen Historie entnommene Staffage in den Gedankenkreis paßten und eine angenehme Abwechslung in die Bilderreihe brachten. Man sah diesmal: die Anbetung der Hirten von Führich, eine historische Landschaft (mit der Flucht nach Aegypten) von Claude Lorrain, eine Madonna von Tizian, eine historische Landschaft von Poussin, Christus die Kinder segnend von Overbeck, und die Transfiguration von Raphael.

Bisher hatte sich keine Gelegenheit gefunden, die baukünstlerischen und bildnerischen Kräfte des Vereins bei diesem Werke der Kollegialität und der Nächstenliebe sich bethätigen zu lassen, man versuchte deßhalb im Jahre 1847 eine neue Form für die Ausstellung zu finden, die auch diesen bisher unbetheiligt gebliebenen Vereinsmitgliedern Gelegenheit geben konnte, ihre Fähigkeiten in den Dienst Aller zu stellen. Man verfiel darauf, eine sogenannte Krippe zu gestalten, wie bekannt eine plastisch reale Darstellung des Stalles zu Bethlehem mit dem neugebornen Christkinde und den anbetenden Aeltern, den herbeigeeilten Hirten u. s. w., das Ganze farbig mit wirklichen Gewändern der Figuren durchgeführt und durch eine wirkungsvolle Beleuchtung gehoben. — Die aufgewandte Mühe erwies sich nutzlos; es fehlte dieser neuen Art von Schaustellung die Theilnahme des Publikums, und die Einnahmen überstiegen die Kosten nur um wenige Thaler, während sonst (und bis jetzt) immer der reine Erlös sich durchschnittlich auf mehr als tausend Thaler bei jeder einzelnen Ausstellung belaufen hat. So war das Verhalten für die Zukunft deutlich genug vorgeschrieben: man mußte zu der alten gewohnten und befällig aufgenommenen Form der Weihnachtsausstellungen zurückkehren, es für die Folge den Architekten und Bildhauern des Vereins überlassend, in andrer Weise den Vereinszwecken ihre Mitwirkung zu leihen, namentlich durch Schenkung von Arbeiten zum Verkauf oder zur Verlosung.

Leider war es nicht möglich, gleich im folgenden Jahre 1848 durch eine glänzende Gemäldeausstellung das erschütterte Renommée wieder zu gewinnen und den Ausfall der Kasse im Vorjahre wieder einzubringen: die allgemeinen Zeitverhältnisse zwangen zu pausiren. Erst 1849 konnte man an die Wiederaufnahme der Weihnachtsausstellungen denken, und man wählte so vorsichtig und glück-

lich, daß ein durchgreifender Erfolg nicht ausbleiben konnte. Vier Bilder von Raphael eröffneten den Reigen: die Erschaffung des Lichtes, Adam und Eva, die Verheißung der Engel an Abraham und die Auffindung Mosis; es folgte eine Anbetung der Hirten von Rubens und das lieblich-schönste Werk von Cornelius, die Wiedererkennung Josephs durch seine Brüder. — Das Jahr 1850 brachte keine wesentliche Veränderung. Es kamen zur Schau zwei (oder anderthalb) Bilder von Raphael, die Madonna mit dem Fische und der obere Theil der Transfiguration (die Verklärung); demnächst zwei von Rubens, wieder eine Anbetung der Hirten und die Rückkehr der heiligen Familie aus Aegypten; den Beschluß machten: die Verkündigung von Guido Reni und die Darstellung im Tempel von Overbeck.

(Forts. folgt).

New-York, im November 1870 (Schluß).

Ein anderer Raum, in dem Gelegenheit geboten wird, sich mit den Erzeugnissen moderner europäischer Kunst bekannt zu machen, ist die Kunsthandlung des Herrn Schaus auf Broadway, wo gerade jetzt ein wahrer Reichthum von Werken deutscher, niederländischer und französischer Künstler zu finden ist. Das Lokal ist hier nicht so günstig als bei Knoedler; ein Zimmer hinter dem Laden dient als Galerie, das zwar Oberlicht hat, doch zu beschränkt für die Fülle von Bildern ist, welche darum zum Theil hinter einander aufgestapelt werden müssen. Eine herrliche Landschaft von Koekkoek mit wunderbar schöner Beleuchtung, ein großes Bild von Verboeckhoven, Schafe und Pferde auf blühender Heide, wofür 4500 Dollars gefordert werden, so wie ein kleineres, Schafe darstellend, sind die Prachtstücke, welche nie ihre Anziehungskraft verleugnen. Auch Erdmann's ansprechenden lebendigen Darstellungen im altfranzösischen Kostüm begegnet man immer gern. Diesmal ist es ein Liebhaber, der sich bemüht, eine spröde, schmollende Schöne zu versöhnen. — Von Stammel ist eine ergötzliche humoristische Darstellung da: ein Kunstliebhaber, der mit zugekniffenem Auge irgend eine Kunstreliquie betrachtet. Von Spitzweg ein lustiger Mönch mit Angel und Leine, der eben einen Fisch gefangen hat, von Verheyden zwei Kinder mit Blumen und Früchten, von Boettcher ein Bauermädchen auf dem Weg zur Kirche, und von Rubaux ein Jäger, der von einem Mädchen den Brückenzoll fordert, hübsche gefällige Bilder. Von Bangniet ist „der Besuch der Gevatterin", worin besonders der Ausdruck der Spannung im Gesicht der jungen Mutter gelungen ist, mit welcher sie den Aeußerungen der staunenden Bewunderung aus dem Munde der Gevatterin beim Anblick ihres Wunderkindes entgegen sieht. Eine junge Frau, die ihrem Kinde den ersten Unterricht auf der Schreibtafel ertheilt, von Frayer, ist ein gelungenes Bild und macht einen angenehmen Eindruck. — Ein größeres und recht anspruchsvolles Bild von van Lerius: Aschenbrödel am Heerd, während ihre Schwestern im Begriff sind, auf den Ball zu gehen, ist dagegen auffallend kalt in der Farbe, leblos und ohne Ausdruck. Man kann überhaupt nicht einsehen, warum ein Künstler gerade diesen alten Märchenstoff aufgreifen sollte, falls er ihm nicht eine neue poetische Seite abzugewinnen und ihm dadurch frische Anziehung zu verleihen vermag. Davon ist aber in dem erwähnten Bild nicht die Rede. Dergleichen wachsfigurenartigen Frauenzimmern, die nicht einmal schön sind, würde man aus dem Wege gehen, wenn man ihnen in der Wirklichkeit begegnete. Auch einem „Urtheil des Paris" von Willems, das humoristisch sein soll, konnte ich keinen Geschmack abgewinnen. Murillo in seinem Atelier, der hohen Besuch empfängt, und ein geselliger Kreis bei Paul Veronese, unter dessen Gästen sich auch Tizian befindet, von Haman, sind fleißig und wohl ausgeführt, doch erwecken auch sie nicht das Interesse, welches nur eine bewegte Handlung oder eine ansprechende Idee hervorzurufen vermag. Ein Cavalier in altfranzösischem Kostüm, der sich im Spiegel sieht, von Zamacois und ein Aquarellbild von demselben zeichnen sich durch brillante technische Ausführung aus. Aeußerst lobenswerth ist auch ein Interieur, ein Stall mit Geflügel in einem Bauernhause, von Rousseau. — Ein Seestück in der glänzenden Farbenpracht des Südens, von Welsch, stellt eine Küste des Mittelländischen Meeres dar. Außerdem sind Bilder von Th. Frère, eine Landschaft von Bricher und ein reiches Blumenstück von Robie, das schon früher in einer zum Verkauf bestimmten Sammlung ausgestellt war, vorhanden.

Die Bilder Gustav Doré's, „Dante und Virgil in der Hölle" und „die Tochter Jephta's", welche im vorigen Jahr von Europa herüber kamen, um hier verloost zu werden, sind vor einiger Zeit gerichtlich versteigert worden. Die beabsichtigte Lotterie war nämlich, wie sich erwarten ließ, nicht zu Stande gekommen, denn als Ertrag für jedes der Bilder wurde nicht weniger als 10,000 Dollars verlangt: ein ganz unverhältnißmäßiger Preis, der sich freilich nicht durch den Verkauf von Loosen herausbringen ließ, da sich die Bilder durch ihre Größe ausschließlich für öffentliche Galerien eignen, deren es hier im ganzen Lande bekanntlich sehr wenige giebt, und das Fehlschlagen der Spekulation ließ sich deshalb leicht voraussehen. Jedes der Bilder brachte bei dem gezwungenen Verkauf denn auch nur den nominellen Preis von 1000 Dollars, für den der Eigenthümer selbst wieder in ihren Besitz gelangte.

New-York hat einmal wieder das zweifelhafte Glück gehabt, mit einem öffentlichen Denkmal verziert zu werden. Ueber allen derartigen Unternehmungen waltet hier ein entschiedener Unstern, worüber sich niemand wundern

kann, der da weiß, daß die städtische Regierung sich schon seit vielen Jahren in den Händen einiger ungebildeter Irländer befindet, deren Mangel an Kunstsinn und Geschmack übrigens ihr verzeihlichster und unschuldigster Fehler ist. Diesmal ist es **Abraham Lincoln**, dem die fragliche Ehre widerfahren ist, von **Brown** auf öffentliche Kosten in Bronze verewigt zu werden. Die plumpe Figur, mit grober, unidealisirter Portraitähnlichkeit und schlotterigen weiten Beinkleidern, prangt auf Union Square, einer schon aus früherer Zeit dort befindlichen Statue Washington's gegenüber, und kehrt das Gesicht lächerlicher Weise gerade nach der Seite des Platzes, wo der geringste Verkehr ist, und nur selten ein Vorübergehender stehen bleiben wird, um den Anblick zu genießen. Es wäre keineswegs zu verwundern, wenn dies aus Höflichkeit gegen Washington geschehen wäre, dem die Figur in der richtigen Stellung das Profil zukehren würde.

Nekrologe.

Eugen Schäffer, einer der hervorragendsten Kupferstecher der Gegenwart und Professor am Städel'schen Institut in Frankfurt am Main, wo er im Jahre 1803 geboren wurde, ist am 7. Januar daselbst verstorben.

August v. Voit, Oberbaurath zu München, Erbauer der neuen Pinakothek und des Glaspalastes im botanischen Garten, Mitherausgeber der „Denkmäler der Kunst", starb ebenda am 12. Dezember 1870. Voit, 1801 in Wassertrüdingen geboren, war ein Schüler Gärtner's und seit 1841 Professor der Münchener Akademie.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

R. B. **Von dem „Album für Stickerei" von Friedrich Fischbach**, welches in Nr. 16 der Kunst-Chronik vorigen Jahrgangs besprochen wurde, sind soeben drei neue Lieferungen erschienen, welche den Schluß des Werkes bilden. Dasselbe besteht nun aus 20 in reichstem Farbendruck ausgeführten Tafeln, welche 130 Muster für Stickerei auf Stramin enthalten. Diese neuen Lieferungen bestätigen vollkommen das an oben angeführtem Orte ausgesprochene Urtheil. — Der Autor des Werkes, jetzt Lehrer der Ornamentik an der königl. Akademie in Hanau, wird binnen Kurzem ein „Album für Wohnungs-Dekoration" publiciren, welches stylisirte, künstlerisch durchgeführte Muster für Tapeten, Teppiche, Möbelstoffe, Spitzen-Vorhänge, Tischzeug, Glas und Porzellan bringen wird. Sämmtliche Muster sind von den in diesem Werke genannten Fabriken wirklich ausgeführt und können für Ausstattung von Wohnungen bezogen werden. Dieses Werk wird allen Denjenigen, welche auch ihre tägliche Umgebung künstlerisch gestalten wollen, hochwillkommen sein, denn es ist bekanntlich überaus schwierig, die oben genannten und viele andere Gegenstände in guten Formen und Mustern in unsern Verkaufsläden zu erhalten.

„Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance". Unter diesem Titel wird im nächsten Frühjahre bei Braumüller in Wien der erste Band eines Sammelwerkes erscheinen, welches von Professor R. v. Eitelberger im Vereine mit Fachgenossen und mit Unterstützung des österreichischen Unterrichtsministeriums herausgegeben wird. Das Unternehmen ist darauf gerichtet, die hervorragendsten Quellenschriften über Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, mit Inbegriff der Quellenschriften des Orientes, in deutscher Uebersetzung einem größeren Publikum, nicht blos von Fachgelehrten, sondern auch von Künstlern und Kunstfreunden zugänglich zu machen. Mit Ausnahme der Biographien Vasari's liegen von diesen Quellenschriften bisher nur wenige in deutscher Bearbeitung vor. Nach dem Plane des vorliegenden Unternehmens wird bei einzelnen Quellenwerken, wo es nöthig erscheint, wie bei Theophilus, Eraklius, nebst der Uebersetzung auch der Originaltext erscheinen; bei einigen, z. B. Theophilus und Lionardo da Vinci, wird eine kritische Revision des Textes beabsichtigt. Jedem Bande werden literarhistorische und kunsthistorische Einleitungen, erläuternde Noten und genaue Real- und Verbal-Indices beigegeben. So weit dies wünschenswerth und möglich ist, werden die Quellenwerke ihrem vollen Umfange nach wiedergegeben werden; diese Regel wird jedoch manche Ausnahmen erfahren, da die Quellenwerke neben vielem Werthvollen auch Veraltetes, für die Zwecke dieses Unternehmens Bedeutungsloses enthalten. In erster Reihe werden solche Autoren edirt werden, von denen bereits Ausgaben vorliegen; in zweiter Reihe aber auch diejenigen, welche bisher gar nicht gedruckt, nur in Manuskripten vorhanden sind. Als Quelle wird Alles betrachtet, was von Kunstforschern heutigen Tags als solche behandelt wird, daher Künstlerbriefe ebensowohl als selbständige sachgemäße Schriften im eigentlichen Sinne des Wortes. Unter den literarischen Kräften, welche sich dem Unternehmen angeschlossen haben, nennen wir den Bibliothekar der Wiener Akademie, Professor Dr. v. **Lützow**; den Bibliothekar der „Albertina", Dr. M. **Thausing**; die Custoden des österreichischen Museums, F. **Lippmann** und F. **Schestag**; den Orientalisten Dr. **Karabucek**; ferner Professor Dr. F. W. **Unger** in Göttingen, Dr. A. v. **Zahn** in Dresden, Dr. **Alwin Schultz** in Breslau und Dr. W. **Bode** in Braunschweig.

Konkurrenzen.

Die Stadt Lübeck hat eine öffentliche Konkurrenz für den Entwurf eines Marktbrunnens ausgeschrieben, welcher im Styl mit der mittelalterlichen Architektur des in der Nähe gelegenen Rathhauses harmoniren soll. Für das Bassin nebst Zubehör sollen bis 1600 Thaler, für den Oberbau bis 4000 Thaler aufgewandt werden. Es sind zwei Preise von 100 und 50 Thalern ausgesetzt, doch ist nicht gesagt, ob der Prämiirte auch mit der Ausführung seines Projektes betraut werden wird. Die Entwürfe sind bis zum 15. April a. c. an das Stadtbaubureau in Lübeck einzusenden, von welchem auch das Programm nebst Situationsplan zu beziehen ist.

Personalnachrichten.

Der Bildhauer Prof. Emil Wolff wurde von der Akademie der schönen Künste in Rom einstimmig zu ihrem Vorsitzenden gewählt. Seit Thorwaldsen hat kein Ausländer und kein Protestant diese Stellung eingenommen.

+ **Berlin. Prämiirungen auf der akademischen Kunstausstellung.** Auf den Vorschlag der Akademie hat der König folgenden Künstlern für ausgezeichnete Kunstwerke der letzten Ausstellung Medaillen verliehen:

I. Die **große** goldene Medaille für Kunst: 1. dem Bildhauer **Eduard Müller** aus Coburg, zur Zeit in Rom; 2. dem Aquarellmaler **Ludwig Passini** in Berlin; 3. dem Landschaftsmaler **Oswald Achenbach** in Düsseldorf.

II. Die **kleine** goldene Medaille für Kunst: 1. dem Bildhauer **Robert Heinze** in Dresden; 2. dem Landschaftsmaler **Bromeis** in Kassel; 3. dem Historienmaler **Heinrich von Angeli** in Wien; 4. dem Historienmaler **Franz Adam** in München; 5. dem Historienmaler **Wilhelm Lindenschmit** in München; 6. dem Historienmaler **Hermann Schlösser** aus Berlin, zur Zeit in Rom.

Von allen diesen Künstlern wird in dem Ausstellungsberichte der Zeitschrift gehandelt, worauf hier verwiesen werden mag.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

S—t. **Spanische Bilder in der Münchener Pinakothek.** Das Reiterbildniß des Herzogs von Olivarez, das bekanntlich von Mündler im letzten Jahrgange der „Recensionen für bildende Kunst" für einen **Velazquez** erklärt worden war, ist jetzt von Schleißheim in die Pinakothek zu München gebracht worden. Daß Mündler Recht hatte, bezweifelten wir schon früher nicht; jetzt dürfte aber der nähere Augenschein den größten Zweifler überzeugen. Der andere neue, aus dem Depot in die Pinakothek gebrachte **Velazquez**, Nr. 719, stellt die kleine Infantin Maria, Tochter Philipp's IV. von Spanien dar (dieselbe in der Galerie zu Madrid Nr. 198), nicht Maria Anna, Tochter Philipp's III., als Kind, wie der Katalog glaubt. Die Inschrift sagt ausdrücklich: Philippi IIII. Wie soll auch vor Velazquez schon in seiner Art gemalt worden sein? — Schon in einer frühern Korrespondenz hatten

wir das Bildniß Nr. 161 (Säle) für ein Werk des spanischen Hofmalers Juan Carreño gehalten. Dies fand seine Bestätigung; der Gemahl der Königin Isabella bezeichnete bei seiner vorigjährigen Anwesenheit in München die Dargestellte als Maria Anna, Gemahlin Philipp's IV. in ihrer Wittwentracht. Dieselbe findet sich auch in einem Gemälde von Carreño im Madrider Museum, Nr. 85, dargestellt. Manche Motive (so ist z. B. der Sessel auf beiden Bildern der nämliche) kommen auf beiden gemeinsam vor. Das Madrider Bild ist übrigens nur halb so groß wie das Münchener. Weder an dem Darsteller noch an der Dargestellten kann mehr ein Zweifel sein; der Katalog möge demzufolge seinen „Sandrart" streichen.

+ **Berlin. Ankäufe für die Nationalgalerie.** Auf der Kunstausstellung sind nach Beschluß der dazu eingesetzten Kommission folgende Werke für die Nationalgalerie angekauft worden:

1) Franz Adam in München, Episode aus dem Rückzuge aus Rußland;
2) Wilhelm Amberg, Vorlesung des Werther;
3) Oswald Achenbach in Düsseldorf, Motiv von Frascati;
4) August von Heyden, Festmorgen;
5) Ludwig Passini in Rom, Domherren im Chore, Aquarell;
6) Hans Gude in Karlsruhe, Norwegische Küstenlandschaft;
7) F. Hiddemann in Düsseldorf, Preußische Werber zur Zeit Friedrich's des Großen;
8) Hubert Salentin, Wallfahrer an der Kapelle.

Als in der Zwischenzeit (seit der vorigen Ausstellung) erworbene oder auf vorherige Bestellung als vollendet abgelieferte Bilder der Nationalgalerie befanden sich außerdem auf der Ausstellung:

1) A. Bromeis in Kassel, Italienische Landschaft;
2) Ludwig Knaus in Düsseldorf, Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen;
3) Georg Bleibtreu, Schlacht bei Königgrätz;
4) Karl Graeb, Der Lettner im Dom zu Halberstadt;
5) Gustav Spangenberg, Luther und seine Freunde bei der Uebersetzung des alten Testamentes.

Von all diesen Arbeiten ist in unserem ausführlichen Kunstausstellungsberichte die Rede.

B. **Düsseldorf.** Während der Weihnachtstage boten die Ausstellungen viel des Neuen, worunter besonders eine große Landschaft von A. Chavanne, der „Bristelstock", Aufsehen erregte durch die Kraft und Naturwahrheit des Kolorits. Die Wirkung war allerdings etwas dekorativ, da die feinere Durchbildung Manches zu wünschen ließ. Eine große „Judith" von Clemens Bewer hatte bei vielen Vorzügen doch zu wenig Charakteristisches, um befriedigend wirken zu können. Hätte man dem schönen Weibe das abgeschlagene Haupt des Holofernes und das Schwert genommen, so verlor es jedes Anrecht, für eine Judith zu gelten, und würde mit einer Leier in den Händen ebenso gut die Poesie oder eine sonstige ideale Gestalt darstellen können. Farbe und Behandlung waren in der bekannten Weise des Meisters, der seine Ausbildung der Schule Delaroche's verdankt. Ganz vortrefflich müssen wieder zwei kleine Gemälde von B. Vautier genannt werden: „der Kondolenzbesuch" und „Rast am Wege", die in Feinheit der Individualisirung und Färbung den höchsten Anforderungen genügen. Auch mehrere niederländische Bilder von ten Kate u. A. fesselten das Interesse. Die schöne Schweizerlandschaft: „Die Gufferalp im Maderanerthal" von Theodor Hagen, deren wir jüngst (in Nr. 5) gedachten, ist von dem bekannten Kunstfreunde Herrn James Forbes in London angekauft worden, für dessen Galerie auch M. Muncacsy gegenwärtig ein großes Bild malt, das einen verwundeten Honved darstellt, der im ungarischen Heimathdorfe seine Abenteuer erzählt. Dieselben Vorzüge, die Muncacsy's schnell berühmt gewordenem Gemälde: „Die letzten Tage eines Verbrechers" nachgerühmt wurden, finden sich auch in dieser neuen Schöpfung, deren Vollendung man mit Spannung entgegensieht.

Vermischte Kunstnachrichten.

Ueber den Bau der polytechnischen Schule in Aachen, welche am 10. October d. J. eröffnet wurde, entnehmen wir der Deutschen Bauzeitung nachfolgende Notizen. Urheber des Entwurfs ist der Baurath R. Cremer. Die Baugruppe ist auf einer sehr günstig gelegenen Baustelle an der Abdachung des Höhenzuges, der sich im Norden und Nordwesten der Stadt erhebt, zwischen dem Düsseldorfer Bahnhofe und dem sogenannten Templer-Graben errichtet und setzt sich aus einem in drei Flügeln hufeisenförmig gestalteten Hauptgebäude und dem auf der vierten Seite des inneren Hofes isolirt errichteten Gebäude für das chemische Laboratorium zusammen. Das Hauptgebäude, in der Vorderfront ca. 260′, in den Seitenfronten ca. 190′ lang, an sämmtlichen Ecken und inmitten der Hof- und Außenseite des vorderen Flügels durch kräftige Vorbauten wirksam gegliedert, enthält eine bebaute Fläche von 28,517 □′ und besteht aus einem Souterrain, einem Erdgeschoß und 2 oberen Stockwerken, welche Etagenhöhen von 12′, 18′, 19⅔′ und 18½′ erhalten haben. Der Grundrißgedanke ist einfach und großartig, das Hauptmotiv desselben ein an der Innenseite des Hufeisens entlang geführter Korridor, der in den beiden Seitenflügeln mit je einer Nebentreppe endigt, während sich ihm die mächtige, ganz in den Hof eingebaute Haupttreppe in der Mittelaxe des Gebäudes anschließt. Sämmtliche von diesem Korridor zugänglichen Innenräume des Gebäudes, deren spezielle Eintheilung in Dienstzimmer, Auditorien, Zeichensäle, Lokale für Sammlungen etc. hier übergangen werden kann, liegen somit an der Außenseite, — in der Mitte der Vorderfront, über dem großen Vestibül und unmittelbar von der Haupttreppe aus zugänglich, die durch beide oberen Stockwerke reichende Aula, ein Raum von ca. 62′ Länge, 38′ Tiefe und 39′ Höhe. Die architektonische Gestaltung des Gebäudes zeigt Renaissanceformen in reicher, jedoch wohl etwas starrer Behandlung und mit durchgängiger Anwendung des Rundbogens in den Façaden, die im Hofe in Backsteinrohbau ausgeführt sind, während die Straßenfronten eine Quaderverblendung erhalten haben, bei welcher besondere Rücksicht auf die Anwendung verschiedener Steinmaterialien des Rheinlandes genommen worden ist; das Souterrain ist in Trachyt vom Drachenfels, das Erdgeschoß aus röthlichem Sandstein von Trier, die oberen Stockwerke sind von Brohler Tuff, die Gesimse gleichfalls von Sandstein hergestellt. Allegorische Gestalten — die Stadt Aachen, Rheinland, Westfalen, Borussia, Minerva — krönen die Attika des Mittelbaues, Adler jene der Eckvorsprünge. Im Innern, das mit Ausnahme des Souterrains, des Vestibüls und sämmtlicher Korridore durchweg Balkendecken erhalten hat, zeigen das Vestibül, das Treppenhaus und die Aula die reichste architektonische Ausbildung, bei welcher namentlich die farbige Dekoration, die in sehr kräftigen und bunten Tönen gehalten ist, bemerkenswerth erscheint. Die Büsten des Königs und des Kronprinzen, sowie Kopien antiker Statuen schmücken das Treppenhaus, Portrait-Medaillons von Dechen, Beuth, Liebig, Bunsen, Magnus, Dove, Karmarsch, Bessel, Schinkel, Mellin, Buch, Humboldt, Klaproth, Mitscherlich, Leibniz, Gauß, Redtenbacher, Borsig und Hagen sind als Zierde der Aula angebracht.

Einfacher in seiner äußeren Erscheinung stellt sich das in Backsteinrohbau mit flachbogiger Ueberwölbung der Oeffnungen errichtete chemische Laboratorium dar. Es ist im Grundriß ca. 181′ lang, 42′ tief und zeigt zwei Risalite, welche den größeren Laboratorien resp. Auditorien entsprechen. Der zwischen diesen Risaliten liegende Theil hat statt des oberen Geschosses zwei Halbgeschosse erhalten, deren oberes Wohnungen für Assistenten und Diener gewährt, während das aus Souterrain, Erdgeschoß und einem Stockwerk bestehende Gebäude im Uebrigen die auf 60 Praktikanten berechneten Räume für eine der reinen und eine der technischen Chemie gewidmete Abtheilung mit den zugehörigen Sammlungen enthält.

Ueber ein neues Bild von Eugen Blaas schreibt die Wiener „Neue freie Presse" vom 1. Jannar: „Der in Venedig ansässige junge Künstler, der sich vor einigen Jahren durch sein reizvolles Bild zu Boccaccio's „Decameron" in Wien einführte, hat unlängst eine zweite Komposition aus demselben Stoffkreise hieher gesendet, welche nicht minderes Interesse darbietet, als das frühere Gemälde. Wenn wir auf diesem die Gesellschaft von jungen Mädchen und Kavalieren, welche sich die Geschichten des „Decameron" erzählen, in Santa Maria Novella zusammentreffen und ihre Lustfahrt verabreden sahen, finden wir sie nun in dem zweiten Bilde auf dem anmuthigen Landsitze in der Nähe von Florenz angelangt und eben im Begriffe, einer der Erzählungen zu lauschen. Links im Hintergrunde liegt die Villa, in deren Garten auf duftigem Rasen die Gesellschaft sich ergötzt; rechts schweift der

Blick in das liebliche Arnothal hinab, aus dem die Kuppeln und Thürme der Stadt emporragen. Das Wort führt ein ganz in Roth gekleideter Kavalier von zarter, jugendlicher Schönheit; die Augen schwärmerisch emporgerichtet, die Rechte am Kinn, schildert er, wie es scheint, soeben die reizende Heldin seiner Novelle, seine Lobpreisungen mit einer beredten Geberde der linken Hand begleitend. Links, auf einer mit Blumen bestreuten Steinbank sitzen zwei Mädchen und ein Kavalier, andächtig den Worten des Erzählers lauschend; ein Paar kommt vom Hintergrunde soeben heran; drei Mädchen lehnen an der Balustrade des Gartens, ihre Aufmerksamkeit zwischen der Erzählung und dem Ausblick auf die schöne Natur theilend. Die köstlichste Gestalt des Ganzen aber ist eine Blondine, die im Vordergrunde auf dem Boden sich lagert und halb aus dem Bilde herausblickt, als wolle sie den Augen des Erzählers ausweichen; es ist eine graziöse, doch etwas üppige Gestalt, mit aufgelösten Haaren, den Schalk im Antlitz — gleichsam die verkörperte Muse Boccaccio's. Die Figuren heben sich in ihrem farbenfrischen, reichen Kostüm scharf und plastisch von dem hellen Hintergrunde ab. Die Ausführung in Oel auf Tempera-Untermalung ist eine außerordentlich solide und fleißige".

Zu der Verloosung von Kunstwerken zum Besten der deutschen Invalidenstiftung, welche von der Münchener Künstlergenossenschaft angeregt wurde, sind in Folge des in Nr. 1 d. Bl. veröffentlichten Aufrufs bereits so zahlreiche Beiträge zugesagt, daß sich ein schöner Erfolg dieses patriotischen Unternehmens voraussehen läßt. Im Ganzen waren bis Anfang des laufenden Monats angemeldet: aus Dresden 80 Künstler mit Werken im Betrage von etwa 10,000 Fl., aus Darmstadt 28 Künstler mit 1500 Fl., Frankfurt 40 Künstler mit 1500 Fl., Stuttgart 18 Künstler mit 1500 Fl., Hanau 3 Künstler mit 250 Fl., Eisenach 1 Künstler mit 100 Fl., Hamburg 31 Künstler mit 8500 Fl., Altona 9 Künstler mit 700 Fl., Wien 56 Künstler mit 7500 Fl., Berlin 43 Künstler mit 10,000 Fl., Nürnberg 19 Künstler mit 2000 Fl., dann aus München 265 Künstler mit Werken im Betrage von etwa 40,000 Fl., sohin mit einem Gesammtwerthe von 83,000 Gulden. Es sollen zunächst 50,000 Loose zu 1 Thlr. ausgegeben, und wenn noch weitere Kunstwerke angemeldet werden, eine entsprechende Vermehrung der Zahl der Loose erfolgen. Die Kunstwerke werden im Laufe des Monats April hier öffentlich ausgestellt werden.

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Januar—Februar.

Andeutungen über einige Gegenstände aus dem ersten Buche von Theophilus Presbyter „Diversarum artium schedula". Von A. R. v. Perger. — Aeltere Grabsteine von Bischöfen in der Kathedrale zu Fünfkirchen. Von Dr. E. Henszlmann. (Mit 3 Holzschnitten). — Die Siegel der österreichischen Regenten. Von Karl von Sava. (Mit 4 Holzschnitten). — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von B. Gruber. — Wanderungen durch Regensburg. Von H. Weininger. (Mit 4 Holzschnitten). — Die St. Annakirche zu Wilna, gebaut 1392—1396. Von Bolesl. Podczaszynski. (Mit 2 Holzschnitten). — Zur Darstellungsweise des gekreuzigten Heilandes. Von A. R. v. Perger. (Mit 1 Holzschnitt). — Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von Dr. Karl Lind. (Mit 6 Holzschnitten). — Glosse zu einem Blatte des Todtentanzes von Holbein. Von Albert Ilg. — Funde in Schlesien. Von Em. Urban. (Mit 2 Holzschnitten). — Ein gesticktes Antipendium aus dem beginnenden XV. Jahrhundert. (Mit einer Tafel).

Druckfehler.

Kunstchronik Nr. 6. S. 52 2. Sp. Z. 30 v. u. lies „auch" statt „aus".

Inserate.

Nr. 8 der Kunstchronik wird Freitag den 3. Februar ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3). zu richten.

3. Februar.



Nr. 8.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Korrespondenz.

Berlin, Weihnachten 1870. (Schluß).

Jetzt war das Unternehmen eingebürgert, und die Künstler fühlten sich fest und der Sache gewachsen. Dieser Umstand und das innerlich Treibende, das in solchen Dingen an sich liegt, veranlaßte zu einer neuen wichtigen Aenderung. Der Ruhm der Ausstellungen sollte voll und ganz den Urhebern der einzelnen Bilder zu Gute kommen, die sich bisher, als Kopisten in einer immerhin flüchtigen und dekorativen Manier, also ohne besonderes Verdienst als solche, gar nicht genannt hatten. Mit dem Jahre 1851 begannen die Vereinsmitglieder statt der fremden und durch traditionelle Werthschätzung geheiligten Kompositionen neue eigene unter ausdrücklicher Nennung ihres Autornamens zur Anschauung zu bringen. Dabei ist es auch seitdem mit wenigen Ausnahmen geblieben; wobei es gewiß im höchsten Grade bemerkenswerth ist, daß abgesehen von zwei oder drei Bildern nie die eigentlichen religiösen Maler Berlins sich haben in Anspruch nehmen lassen, sondern der Aufwand mit den Kräften unserer realistischesten und naturalistischesten Künstler — im Durchschnitt mit bestem Erfolge — bestritten worden ist. Es ist diesem Umstande gewiß zu einem nicht zu klein zu bemessenden Theile die Lebensfähigkeit des ganzen Unternehmens auch nach dem Verlassen der schützenden „klassischen" Originale zu danken.

Im Jahre 1851 nun stellten aus: August von Klöber eine Verkündigung bei den Hirten, Julius Schrader eine Anbetung der Könige, Adolph Menzel den zwölfjährigen Christus im Tempel lehrend, Constantin Cretius die Taufe Christi, Karl Becker Christus auf dem Meere wandelnd, und Adolph Eybel den Einzug Christi in Jerusalem. — Obgleich sich der Verkauf der Transparente nicht so leicht und vortheilhaft bewirken ließ wie bis dahin, so hielt man doch die nächsten zwei Jahre an dem neuen Prinzipe fest; im Jahre 1852 sah man: den Zug der heiligen drei Könige von Karl Steffeck, eine heilige Familie von Schütze, die Aufforderung des Engels zur Flucht nach Aegypten von Arnold Ewald, Christus vom Schiffe aus lehrend von Hermann Schultz, Christus den Blinden heilend von Adolph Henning, und die Auferweckung Christi von Wach. — Das folgende Jahr 1853 brachte von Karl Stürmer die Verkündigung bei den Hirten, noch einmal von Constantin Cretius die Taufe Christi, von Gustav Richter die Auferweckung der Tochter des Jairus (ein Bild, das so durchschlagenden Erfolg hatte, daß König Friedrich Wilhelm IV. es groß in Oel ausführen ließ, das durch den Stich bekannte Hauptwerk des Meisters), von Adolph Menzel die Austreibung der Wechsler und Verkäufer aus dem Tempel, von Hermann Schulz die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, und von August v. Kloeber die Himmelfahrt Christi.

Trotz des Anklanges, den die neuen Schöpfungen gefunden hatten, kehrte man dennoch im Folgejahr 1854 wieder zu Kopien zurück. Aus der Bibel in Bildern von Schnorr wurde Abraham's Einzug in das gelobte Land, Moses bei dem feurigen Busche und die Predigt Johannes des Täufers nachgebildet; von Heinrich Heß das Christuskind, von Engeln getragen. Außerdem wurden vorgeführt: Gott Vater von Michelangelo und Raphael's Vertreibung aus dem Paradiese. — Auch im nächsten Jahre 1855 kehrte man noch nicht wieder zu eigenen Erfindungen zurück, beschränkte sich sogar wieder auf die Werke der älteren Meister. Es wurden gemalt: die Verkündigung

von Murillo, die Anbetung der Hirten von Ribera, die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten von Procaccini, eine Madonna von Luini, der heilige Michael von Raphael, und die Heimsuchung von Albertinelli.

Ein etwas wunderlicher, und trotz des scheinbar nahe Liegenden im Princip verfehlter Versuch zeichnete die weihnachtliche Transparentenausstellung vom Jahre 1856 in eigenartiger Weise aus. Man versuchte den Effekt gemalter Kirchenfenster zu imitiren, wozu die unter der Leitung von Heinrich Heß entworfenen, unter Gärtner's technischer Direktion ausgeführten Glasgemälde der Aukirche zu München u. a. willkommene Vorbilder abgaben. Man wählte die Vermählung der Jungfrau, den englischen Gruß, die Verkündigung bei den Hirten, die Anbetung der Könige, die Flucht nach Aegypten und Christus im Tempel lehrend, und ließ die sämmtlichen Bilder unter einer für alle gleichmäßig beibehaltenen ornamentalen Bekrönung erscheinen.

Man hatte sich genügend überzeugt, daß man nichts dadurch gewonnen hatte, sich ohne Noth in die Beschränkungen zu fügen, die einem anderen Kunstzweige natürliche Bedingung — aber auch leidige Fessel sind, und so kehrte man 1857 wieder zu Originalproduktionen der Vereinsmitglieder zurück. Adolph Menzel malte Adam und Eva, Karl J. Arnold Noah, die Thiere aus der Arche entlassend, Wilhelm Amberg die Verheißung des Abraham, Gustav Richter Moses mit den Gesetztafeln, Oskar Wisnieski Jeremias auf den Trümmern Jerusalems, Oskar Begas die Anbetung des Christkindes.

Im folgenden Jahre 1858 kehrte man noch einmal, und zwar für lange Zeit zum letzten Male zum Kopiren zurück, hielt sich aber nur an zwei Hauptmeister. Von Raphael wurde die Vision des Ezechiel, eine Madonna und die heilige Caecilie, von Rubens die Verkündigung, die Anbetung der Könige und Christus zu Emaus nachgebildet.

Im Jahre 1859 treten die Vereinsmitglieder wieder hervor. Es werden gezeigt: von Hermann Kretzschmer der Zug der heiligen drei Könige, von Hermann Schultz die Christnacht, von Alexander Teschner die Anbetung der Hirten, von Julius Schrader die Rückkehr der heiligen Familie aus Aegypten, von Hugo von Blomberg Christus nach der Versuchung, und von Oskar Begas Christus, die Kinder segnend. — Zu fünf, um Weihnachten 1860 ausgestellten Transparentgemälden von Berliner Künstlern, nämlich einer Anbetung der Hirten von Gustav Feckert, der Versuchung Christi von Gustav Gräf, dem Christus in Gethsemane von Arnold Ewald, den drei Marien am Grabe von Wilhelm Amberg, und dem Siege des Engels von August von Kloeber war als vereinzelte Kopie Christus auf dem Meere wandelnd von Schnorr getreten.

Darauf wurde der Turnus der Weihnachtsausstellungen auf eine ganz unvorhergesehene Weise unterbrochen. Im Laufe des Jahres 1861 trat der Staat die Erbschaft des Konsuls Wagener an, dessen kostbare Gemäldesammlung bekanntlich seitdem den Stamm der Berliner Nationalgalerie ausmacht; und während die testamentarisch geforderte Verpflichtung zur Errichtung eines geeigneten Gebäudes übernommen wurde, war im Augenblick nichts Anderes thunlich, als die Sammlung in dem langen Saal und den daran stoßenden Sälen des Akademiegebäudes zur vorläufigen Aufstellung zu bringen. Damit war für den Künstlerunterstützungsverein das bisher regelmäßig benutzte Lokal verloren. Die Macht der Gewohnheit aber, sowie der Mangel an großen (und vor allen Dingen zu dergleichen Zwecken für einige Zeit zu annehmbaren Bedingungen disponibeln) Lokalitäten in Berlin schreckte die Künstler davon ab, ihre Schöpfung auf anderen Boden zu verpflanzen, und sie begnügten sich mit einem Kompromiß, der ihnen allerdings die Nothwendigkeit auferlegte, ihren bisher jährlichen Ausstellungen nunmehr einen zweijährigen Turnus zu geben. Da nämlich alle zwei Jahre die große akademische Ausstellung (die von Anfang September bis Anfang November dauert) trotz der großen Mühe und der jedesmaligen Gefahr für die Bilder so wie so die Versetzung der ganzen Nationalgalerie in einige sehr schlechte Räumlichkeiten des oberen Stockwerkes im Akademiegebäude (beiläufig zur monatelangen sehr empfindlichen Beeinträchtigung auch der akademischen Bibliothek) nothwendig macht, so wurde den Künstlern in Ansehung ihres löblichen Zweckes von oben her nachgegeben, daß die Nationalgalerie in jedem Ausstellungsjahre bis nach dem Beginn des folgenden Jahres in ihrem Exil belassen und dadurch der lange Saal im Hauptgeschoß für die Weihnachtsausstellung der Transparentgemälde offen gehalten werden sollte. So kehrte also seit den sechziger Jahren diese künstlerische Weihnachtsfeier nur in allen geraden Jahren wieder; zuerst nach dem neuen Turnus im Jahre 1862.

Die in jenem Jahre ausgestellten Bilder — sämmtlich Originale — waren: die heilige Nacht von Wilhelm Gentz, die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten von Fritz Kraus, Christus mit den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emaus von Hugo von Blomberg, die Bekehrung des Paulus von Gottlieb Biermann, Petrus, den Lahmen heilend, von Alexander Teschner, und der Triumph Christi von Julius Schrader. — Die nächste Ausstellung war 1864. Sie brachte: die Verkündigung Mariä von Ernst Hildebrand, die Anbetung der Hirten von Gustav Spangenberg, die Taufe Christi von Bernhard Plockhorst, Christus und die Samariterin am Brunnen von Oskar Wisnieski, eine historische Landschaft von Theodor Weber, zu welcher Gustav Richter als Staffage die drei Marien am Grabe komponirt und gemalt hatte, und die Auferstehung von Adolph Henning.

— Ueber die gleichfalls aus lauter Originalgemälden bestehende Ausstellung des Jahres 1866 ist an dieser Stelle zur Zeit ausführlich berichtet worden (Chronik, Jahrg. 1867, S. 46). Es hatten gemalt: Karl Koch und Hermann Scherenberg die Verkündigung bei den Hirten, der O. Becker die Anbetung der Könige, Hermann Eschke eine historische Landschaft mit der von Ludwig Burger komponirten und gemalten Flucht nach Aegypten als biblischer Staffage, August von Heyden Christus bei Maria und Martha, Gottlieb Biermann Christus nach der Versuchung, und Hugo von Blomberg „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid".

Da die Ausstellung vor zwei Jahren, Weihnachten 1868, wieder einmal nur Kopien alter Meister brachte, so ist darüber seiner Zeit an dieser Stelle (Chronik, Jahrg. 1869, S. 44 ff.) nur eine kurze Notiz gegeben. Die Bilder waren: Murillo's Verkündigung Mariä, Rubens' Anbetung der Hirten, Fra Bartolommeo's Darstellung im Tempel, Murillo's Maria und Elisabeth mit Jesus und Johannes und mit Gott Vater und der Taube in der Höhe, Rubens' Auferweckung des Lazarus, und Procaccini's Transfiguration. — So schlossen die Ausstellungen innerhalb des ersten Vierteljahrhunderts.

Das zweite hat jetzt unter recht glücklichen Auspicien begonnen. Emil Hallatz beginnt den Reigen vielleicht mit dem Haupttreffer der diesjährigen Reihe, dem Zuge der heiligen drei Könige. Man würde sehr unrecht thun, dieser Art von Bildern entlehnte, namentlich passend und geschickt entlehnte Züge zum Vorwurf zu machen oder sie auch nur vorzurechnen. Die Gruppe ist schön gebaut, der Ausdruck von erhabenem Ernst und feierlicher Andacht; das Licht des Sternes übergießt das Ganze mit wirkungsvollem Schimmer.

Es folgt Wilhelm Gentz mit Simon im Tempel. Der Eindruck seines Bildes muß widerstrebend sein, denn die Elemente sind zu disparater Natur. Der vielsäulige Raum eines ägyptischen Tempels als Schauplatz der Handlung ist doch wohl eine arge Gedankenlosigkeit, das tiefrothe Gewand Simeons und das dunkelblaue der (wie manchmal bei Murillo) schmächtigen und unreifen, knienden Maria sind dicke und undurchsichtige Farbenflecke, eine von rechtsher mit lebhafter, aber vollkommen unverständlicher Gestikulation hastig der Gruppe sich nähernde Figur ist ein fremdartiger Blutstropfen in dem Organismus der Komposition.

Die darauf folgende Darstellung von Oskar Wisniewski übertrifft aber allerdings das vorige Bild noch bei weitem in der Sicherheit, mit der es in wachsendem Maße das Gefühl der höchsten Unbehaglichkeit erweckt. Es ist eine heilige Familie. Das Kind liegt sehr unglücklich, ganz nackt, mit einem steif, weit ab vom Körper dem Beschauer entgegengestreckten Arm am Boden und macht in aufdringlicher Weise den Eindruck eines Cadavers. Der kleine Johannes, der ein Lamm an sich drückt, steht — offenbar viel zu klein — im Hintergrunde der Gruppe als verlorenes Füllstück für die Lücke, welche Maria und Joseph in der Mitte der Komposition zwischen sich lassen. Dieser steht rechts, einen Augenblick von der Arbeit rastend, die Hand auf die Axt gestützt, und blickt das Kind an. Von links her aber beugt sich die Mutter in einer Weise über das Knäblein, die wahrscheinlich andächtige Verehrung ausdrücken soll, aber geradezu entweder komisch oder ängstlich oder beides wirkt. Wie ein Winkelhaken steif und hart in der Mitte gebrochen, ohne die nothwendigste Breite in der Basis und Fülle in der unteren Partie der Gewandung preßt sie ängstlich die Arme platt an die Brust. Ihr braunes Haar aber wallt über den fast horizontalen geraden Rücken hin, so massig und ungegliedert, daß es eher wie ein Pelzkragen aussieht. Der Kopf ist nichtssagend und dabei noch unschön, aus dem Groben gehauen. Wie gesagt, ein Gefühl steigender Beklemmung ist die ästhetische Wirkung dieses Kunstwerkes auf den unvorbereiteten und unparteiischen Beschauer.

Dann aber wird es wieder Tag — d. h. künstlerisch, denn in dem nächsten Bilde, der Flucht nach Aegypten von Gustav Spangenberg, wird es vorerst Nacht, wundervolle Mondnacht. Maria mit dem Säugling auf einem Esel, der alte Joseph mit einem tüchtigen Reisestecken wacker zu Fuß daneben, das ist eine nicht gerade sehr bedeutende Komposition, aber malerisch, besonders auch durch den schön behandelten und verwertheten Mondschein, von anmuthigster, wahrhaft erfreulicher Wirkung.

Das folgende Bild erhält und befestigt in dieser Stimmung: „Lasset die Kindlein zu mir kommen" von Ernst Hildebrand. Sieht man davon ab, daß Christus persönlich noch nicht mit den Kleinen in Verbindung gebracht ist, sondern ihre vollständige Annäherung erst mit offenen Armen erwartet, und daß er als Hauptfigur also die Vorstellung erweckt, als hätte er sich zu dem nun vorzunehmenden Akte erst in Positur gesetzt (er sitzt übrigens vortrefflich, ganz bequem und ungekünstelt), so wüßte ich nicht wohl an dem Bilde etwas auszusetzen, ja ich möchte es demselben noch zu besonderem Ruhme anrechnen, daß es einige mäßige und sich von selbst darbietende Nacktheiten (salva venia des Herrn von Mühler), so namentlich die von hinten her gesehene Schulter und den vollen schön geformten Arm der vorn in der Mitte knienden Frau, in trefflichster Weise zur Mitwirkung bringt.

Den Beschluß macht in edelster Weise der Christus am Oelberge von Karl Koch. Der aus der sehr discret gehaltenen Glorie hervortretende (oder vielmehr schwebende) Engel mit dem Kelch erinnert an ähnliche Bildungen bei Murillo. Der kniende Christus ist in gesunder Auffassung von ergreifend tiefem Ausdruck, die ganze

Schöpfung überhaupt harmonisch, wohlthuend und aus einem Guß; dabei unter allen diesjährigen Bildern wohl dasjenige, welches am meisten streng religiöses Gefühl bekundet und auch demgemäß wirkt. — So hinterläßt die Ausstellung eine gehobene und feierliche Stimmung, für die man den vier Künstlern, die zu ihrer Erregung mitgewirkt haben, zu kräftigem Danke verpflichtet bleibt.

Nun ist es Ihnen hoffentlich für diesmal genug. Einiges von unseren übrigen Ausstellungen und Bildersälen allernächstens.

Nekrolog.

△ **Julius Cäsar Thaeter,** der bekannte treffliche Kupferstecher, der am 13. November verflossenen Jahres in München verschieden ist, ward am 7. Januar 1804 in Dresden armen Eltern geboren. Noth und Unglück standen an seiner ärmlichen Wiege und begleiteten ihn fast durch sein halbes Leben. Als der Vater schon bald nach des Sohnes Geburt das Augenlicht verlor, mußte die Mutter mit ihrer Hände Arbeit die ganze Familie ernähren. Der Erwerb war so spärlich, daß oft kein Bissen im Hause war, den Hunger zu stillen. Die Erinnerung an jene trübe Zeit haftete nur allzufest in des Kindes Gedächtniß; noch in späteren Jahren konnte es Thaeter nicht vergessen, daß er von seinem ärmlichen Bette aus Vater und Mutter händeringend im engen Zimmer hatte hin- und hergehen sehen und daß der Hunger es war, der ihn verhinderte, einzuschlafen, wie tief er sich auch unter seine Decke vergrub. — Julius war schon acht Jahre alt und noch dachten die Eltern nicht daran, ihn in die Schule zu schicken, deren Besuch mit pekuniären Opfern verbunden war, die sie nicht zu bringen vermochten. Da fiel es unglücklicher Weise dem Vater ein, dem Jungen das Abc beizubringen. Seine Zärtlichkeit für das arme Kind war schon bei der Geburt desselben nicht allzugroß und nahm nicht in demselben Maaße zu, wie das Elend und die Noth der Familie zugenommen. Stets gereizten Sinnes, brachte der Vater keinen Ueberfluß an Geduld mit in die Unterrichtsstunde, und da der Junge den Anforderungen des Lehrers nicht so rasch entsprach, als dieser fordern zu können meinte, setzte es blutige Hiebe. Da erlöste ein Freund des Vaters das gequälte Kind, indem er und zwar mit besserem Erfolge, weil mit größerer Ruhe, den Unterricht fortsetzte. — Die Belagerung der sächsischen Hauptstadt brachte neues namenloses Unglück über Thaeter's Haus. Der Typhus, in den überfüllten Militärlazarethen großgezogen, zeigte sich auch in der Stadt. Thaeter's ganze Familie lag daran auf den Tod erkrankt darnieder, ohne daß sich eine Seele ihrer annahm. Das Unglück im eigenen Hause stumpft den Sinn für das fremde ab und macht egoistisch. Selber im Fieberdelirium liegend, sah der Knabe seinen Vater sterben und nach dessen Beerdigung seine Mutter auf demselben Bette liegen. „So lagen sie Alle bewußtlos und verlassen da, der Kälte und dem Verschmachten nahe, der fürchterlichsten Krankheit ganz hingegeben. O, unser Elend war fürchterlich!“ sagt Thaeter in seinen hinterlassenen Aufzeichnungen aus seinem Leben. „Nur der allmächtige Gott konnte uns vom elendesten Tode erretten, und er sah unsre Noth und erbarmte sich unser gnädig und schenkte uns das Leben.“ Die Jugendkraft des Knaben ward zuerst Herr über die Krankheit. Als er kaum im Stande war, sich auf die Straße zu schleppen, durchzog er die Stadt, die noch von Soldaten wimmelte, um sich für die noch immer kranke Mutter Kartoffeln und Brod zu erbetteln. Bald fand er auch einen Herrn, bei dem er die Dienste eines Stiefelputzers versah. Als solcher hatte er den Tag über manche Freistunde. Ein Knabe seiner Bekanntschaft besaß eine Wahrsagekarte. Julius erbat sich dieselbe zum Abschreiben und ging mit der Kopie in den von den unteren Volksklassen besuchten Wirthshäusern herum, den Gästen zu wahrsagen. Dann lernte er einen Kupferstecher kennen, der ihm Exemplare seiner Stiche anvertraute und wieder zog der Knabe von Wirthshaus zu Wirthshaus, um seine Waare dort abzusetzen. Aus dem wandernden Propheten war ein fliegender Kunsthändler geworden. Doch fehlte es bald an Käufern und nun lehrte die Mutter den Knaben stricken, damit er die Kunst dazu verwende, Strumpfbänder zu stricken und diese zu verkaufen. Leider waren bald keine Strumpfbänder mehr an Mann zu bringen. — Nun kam Julius zu einem Schneider in die Lehre, nicht als ob er besonderes Vergnügen an der Erlernung dieses ehrsamen Handwerkes gefunden hätte, sondern nur deshalb, weil der Meister barmherzig genug war, ihn ohne Lehrgeld in's Haus zu nehmen. Nun brauchte der arme Junge doch nicht mehr Hunger zu leiden. Aber der Schneider und sein Weib hatten die üble Gewohnheit, sich zu prügeln, und Julius lief davon, um diese Szenen nicht mit ansehen zu müssen. Da nahm sich ein Goldarbeiter seiner an. Der Mann war nicht so übel; nur sah es mit dem Erlernen des Geschäftes schlimm genug aus, denn Julius mußte den ganzen Tag über den Laden hüten, in welchem sich aber so wenig Käufer einfanden, daß der Besitzer bald nachher bankerott wurde. Nachdem Julius zu Ostern des Jahres 1817 confirmirt worden, kam er als Factotum zu einem jüdischen Lottocollecteur, der weder lesen noch schreiben konnte und dem er aus diesem Grunde nicht nur Stiefel und Kleider reinigen, einheizen und Kafé kochen, sondern auch Briefe lesen und beantworten, sowie die Lottolisten führen mußte. Ueberdieß war der Jude ein Hitzkopf und Julius machte sich endlich aus dem Staube, als ihm die Mißhandlungen gar zu arg wurden. Brodlos, wie er war, suchte er einen kränklichen Vetter auf, der gleichfalls wenig mit Glücksgütern gesegnet war, so daß er zu Weihnachten Christbäume feil hielt. Julius erbot sich, das Verkaufsgeschäft zu übernehmen. Man ward Handels einig und Julius saß in des Vetters Rock und mit dessen Mütze auf dem Kopfe auf dem Christmarkte. Doch Weihnachten war bald vorüber und damit das Geschäft beendet. Nun nahm ihn der Hofkupferstecher S. — nomen nihil ad rem, sagen die Lateiner — als „Hauspudel“, wie Thaeter zu sagen pflegte, in sein Haus auf. Seine Stellung darin läßt sich in ein paar Worten charakterisiren: er mußte thun, was kein anderer Hausgenosse thun mochte. Und seltsamer Weise datirt aus dieser Zeit und aus diesem Hause Thaeter's Entschluß, sich der Kunst des Stechens zu widmen. Er muß schwere Stunden verlebt haben bei dem kränklichen und hypochondrischen Manne und doch gedachte er stets mit Liebe und Milde aller derselben, wie dessen, der sie ihm bereitet. Nie kam ein hartes Wort über den grämlichen Professor aus seinem Munde. Erlaubten es dessen stets geschwol-

lene Hände, ausnahmsweise einmal eine Platte vor- und den Stichel zur Hand zu nehmen, so stand gewiß sein Factotum alsbald hinter ihm und schaute ihm aufmerksam über die Schulter. Das gefiel dem Alten und er fragte wohl im Scherz, ob er auch Lust zum Kupferstechen habe. Als der Knabe mit einem lebhaften „Ja“ antwortete, erhielt er Papier und Stift und Vorlagen von Augen und Nasen, mit der Weisung, sie nachzuzeichnen. Die Dinge geriethen so wohl, daß sich der alte Herr zu verwundern schien und in ungewohnter Freundlichkeit erklärte, der Junge dürfe von nun ab fleißig zeichnen. Doch ward nichts daraus, da die Leiden des Alten am nächsten Morgen wiederkehrten. Beim besten Willen war nichts recht zu machen, weder dem Professor, noch seinen Söhnen, noch seiner Schwester: Alle betrachteten ihn wie ihren Hund und behandelten ihn demgemäß. Endlich war es nicht mehr zu ertragen und Julius verließ das Haus und schlich sich heim zur Mutter. Ihr vertraute er zu ihrer nicht geringen Ueberraschung sein Vorhaben, Kupferstecher zu werden. Er wollte „was Ordentliches“ lernen, und um das zu erreichen, mußte er in eine Zeichenschule. Das hatte freilich große Schwierigkeiten, aber Mutterliebe überwindet Alles und ihr gelang es auch, des Sohnes Aufnahme in die Zeichenschule der königlichen Akademie durchzusetzen. Das war am 5. Oktober des Jahres 1818. Aber vom Zeichnen konnte er nicht leben. So putzte er denn nach wie vor Stiefel und Kleider und kopirte in den freien Mittags- und Abendstunden Manuskripte. Später kolorirte er ganze Nächte hindurch Bilderbogen, um der Mutter unter die Arme zu greifen.

Nach vieler Mühe kam er 1825 nach Leipzig und fand dort so ergiebige Unterstützung, daß es ihm möglich wurde, im nächsten Jahre 1826 nach Nürnberg zu Reindl zu gehen. Der aber hatte kaum seine Art und Weise gesehen, als er ihn auch schon barsch zurückwies und ihm den Rath gab, lieber Schuster als Kupferstecher zu werden. Gleichwohl ließ sich Thaeter dadurch nicht abschrecken. Er blieb auf dem einmal betretenen Wege und sein rastloses Streben ward schon in Bälde durch die Anerkennung Einsichtsvoller und Unbefangener belohnt. Das Jahr 1828 führte ihn nach Berlin, wo er sich indeß nicht heimisch fühlte. So machte er sich denn schon im nächsten Jahre auf den Weg nach München, wo Samuel Amsler den Stichel führte. Hier trat er in lebhaften Verkehr mit Cornelius, Schnorr, Kaulbach, Schwind u. A. und sicherte sich eine Stellung, welche es ihm erlaubte, einen eigenen Heerd zu gründen, indem er sich am 30. August 1832 mit Mathilde Kummer verehelichte. Zwei Jahre später siedelte er definitiv nach München über und erneuerte die früher angeknüpften Beziehungen.

Im Jahre 1842 erhielt Thaeter einen Ruf an die Kunstschule in Weimar und 1844 einen solchen an die Dresdener Akademie. Als im Jahre 1849 Amsler in München mit Tod abging, ward er an dessen Stelle als Professor der Kupferstecherkunst an die Akademie berufen, wo er im stillen Kreise seiner Schüler eine glänzende Wirksamkeit entfaltete. Im nächsten Jahre ernannte ihn die Dresdener Akademie zum Ehrenmitgliede und König Maximilian II. zeichnete den beispiellos bescheidenen Mann durch die Verleihung des Michaelordens erster Klasse aus, 1860.

Als nach des Freiherrn v. Aretin Heimgang Herr v. Hefner-Alteneck zum Direktor des bayerischen Nationalmuseums ernannt wurde, trat Thaeter in die dadurch freigewordene Stelle eines Conservators am königlichen Kupferstich- und Handzeichnungskabinet.

Thaeter war äußerst produktiv. Alle seine Werke aufzuzählen, würde hier zu weit führen; doch mögen wenigstens diejenigen angeführt werden, die ihm bleibend eine Stelle ersten Ranges für alle Zeiten sichern. Es sind dies der Spaziergang nach Cornelius (1825), die Umrisse zu Faust nach Schwind (1830), Barbarossa nach Mücke (1835), die Hunnenschlacht nach Kaulbach (1835—1837), Kriemhilt an Siegfried's Leiche nach Schnorr (1837), die Parzen nach Carstens (1840), Charon's Ueberfahrt nach ebendemselben (1841), Barbarossa in Mailand und Venedig nach Schnorr (1842—1844), Rudolph von Habsburg und die Landfriedensbrecher nach Schnorr (1844), Ritter Kurt's Brautfahrt nach Schwind (1846). Hieran reihen sich die Stiche nach Cornelius' Entwürfen zum Berliner Camposanto, namentlich die apokalyptischen Reiter (1849), der Thurmbau zu Babel nach Kaulbach (1852), die Blätter zu Hermann's Geschichtswerk, die Werke der Barmherzigkeit nach Schwind (1855), sowie dessen Aschenbrödel (1858). Ferner der güldene Abt (1854), die Psalmen (1859) und die Volksbibel (1863), sämmtlich nach dem ihm durch innige Freundschaft verbundenen Gustav König (Lutherkönig). Auch sehr schätzbare Bildnisse stach Thaeter und zwar gleich nach dem Leben auf die Kupferplatte.

Seine Stiche zeichnen sich durch Treue der Auffassung, liebevolles Eingehen in den Geist des Vorbildes, Richtigkeit und Feinheit der Zeichnung und meisterhafte Führung des Stichels aus; sie wollen gleich denen Dürer's und Marc Anton's nicht durch den Farbenausdruck oder glänzende Technik blenden, sondern durch die Einfachheit im Vortrage des Gedankens, in strenger Zeichnung und Haltung. Von der modernen Behandlungsweise des Stiches hat Thaeter nur wenig angenommen. — Thaeter war für seine Kunst hochbegeistert und vertheidigte sie wohl auch, wenn nöthig, mit der Feder. — Sein reicher künstlerischer Nachlaß befindet sich in der Hand seines z. Z. in Lindau lebenden Sohnes.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

R. Weigel's Kunstauktion. Am 20. Februar kommen mehrere hinterlassene Sammlungen zur Versteigerung, von denen diejenige des Majors von Haberland in Braunschweig die bedeutendste ist. Dieselbe enthält u. A. ein ziemlich vollständiges Werk Callot's, darunter große Seltenheiten. Der Katalog verzeichnet auch eine Reihe von Handzeichnungen und Aquarellen moderner Maler aus dem Nachlasse eines Dresdener Künstlers.

Berliner Kunstauktion. Die Sachse'sche Hofkunsthandlung kündigt drei Versteigerungen an drei hintereinander folgenden Tagen, den 22—24 Februar, an. Es sind Handzeichnungen und Aquarellen verschiedener alter und moderner Meister, darunter eine Anzahl Menzel'scher Blätter und Federzeichnungen von Herm. Kaufmann, welche unter den Hammer kommen, ferner die Privatkupferstichsammlung des ehemaligen Besitzers und Begründers der Sachse'schen Kunsthandlung.

Konkurrenz.

Die königliche Kunstakademie in Berlin hat im Staatsanzeiger folgende Bekanntmachung erlassen:

Die diesjährige Preisbewerbung Königlicher Stiftung bei der Königlichen Akademie der Künste ist für Architektur bestimmt. Um zu derselben zugelassen zu werden, hat der Aspirant vorzulegen:

1) Ein Curriculum vitae mit Darlegung des Ganges seiner Studien und Angabe seiner Studienjahre.

2) Eigene, vollständig durchgearbeitete Entwürfe von bedeutenden Hochbauanlagen, in Grundrissen, Durchschnitten und Façaden, nebst perspektivischer Ansicht, unter Versicherung an Eides Statt, daß er solche ohne Beihülfe angefertigt habe.

3) Ein Zeugniß darüber, daß derselbe drei Jahre hindurch bei der Ausführung bedeutender Hochbauten beschäftigt gewesen.

Meldungen zur Theilnahme müssen schriftlich an das Direktorium der Königlichen Akademie bis zum 31. März gerichtet werden, worauf Bescheid über die Zulassung zur Konkurrenz erfolgt. Am Donnerstag den 13. April wird den vom akademischen Senat zugelassenen Bewerbern die Prüfungsaufgabe und am Montag den 17. April die Hauptaufgabe ertheilt. Die Beurtheilung der entworfenen Skizzen durch den Senat der Akademie findet am Dinstag den 18. April statt. Zur Ausführung der gebilligten Skizzen erhalten die Konkurrenten einen Zeitraum von 13 Wochen, von Mittwoch den 19. April bis Mittwoch den 19 Juli, an welchem Tage Abends die unter Klausur im Akademiegebäude auszuführenden Arbeiten an den Inspektor der Akademie abzuliefern sind. — Die Zuerkennung des Preises, bestehend in einem Stipendium von jährlich 750 Thlrn. für zwei aufeinander folgende Jahre, erfolgt in der öffentlichen Sitzung der Königlichen Akademie der Künste am 3. August d. J. Ausländer können zwar an der Konkurrenz Theil nehmen und einen Ehrenpreis erhalten, haben aber keinen Anspruch auf das Stipendium.

Vermischte Kunstnachrichten.

△ **Rottmann's Münchener Arkadenfresken.** Die „Zeitschrift für bildende Kunst“ war es, welche im Mai 1869 Hermann Allmers' Aufruf für Rottmann's Arkadenfresken veröffentlichte. Derselbe war insofern von Erfolg, als bald darauf eine Anzahl von Künstlern und anderen Sachverständigen zu einer Kommission zusammengerufen wurden, welche den Zustand der Bilder zu untersuchen und Vorschläge über deren Erhaltung zu machen hatte. Die Männer, auf welche die Wahl fiel, zählten zu den Besten, und es fehlte bei ihnen weder an gutem Willen noch an eingehendem Verständniß des Nothwendigen. Nach dem, was wir über die Thätigkeit der Kommission erfuhren, machten sich zwei Meinungen geltend. Die eine wollte die Fresken aus der Wand gesägt wissen, die andere war für einen Verschluß derselben zur Nachtzeit. Indeß soll sich gezeigt haben, daß der Mauergrund, auf dem der Kalkbewurf aufgetragen wurde, nicht jene Festigkeit besitzt, welche das Aussägen der Bilder aus der Wand räthlich erscheinen läßt. Daraufhin sollen weitere Gutachten abverlangt worden sein; ob selbe bereits eingetroffen oder nicht, darüber schwebt noch völliges Dunkel. Dagegen kann sich jeder Besucher der Hofgarten-Arkaden überzeugen, daß die Rottmann'schen Fresken in diesen achtzehn Monaten ihrer unverantwortlichen weiteren Vernachläßigung mehr gelitten haben, als seit ihrer Vollendung im Jahre 1833 bis zur Berufung jener Kommission. Die Münchener Presse scheint es müde geworden zu sein, noch einmal auf diesen schon bis zum Ekel wiederholten Mißstand hinzudeuten, und so mag es denn wieder die „Zeitschrift für bildende Kunst“ sein, welche eine für die Kunst so hochwichtige Frage in Anregung bringt. Möge es ihr gelingen, etwas zur Rettung von Rottmann's Meisterwerken beizutragen!

* r * **Aus Innsbruck.** Das abgelaufene Jahr hat uns auf dem Gebiete der bildenden Kunst wenig Beachtenswerthes gebracht. M. Stolz stellte einen gothischen Altar aus. Eine Reihe Basreliefs, die in Zirbelholz geschnitten sind, zeigt uns Scenen aus dem Leben Jesu und Mariä, im Antependium ist das Abendmahl dargestellt. Den frommen Intentionen des Künstlers in der stylistischen Behandlung alle Ehre, die Ausführung ist jedoch ziemlich handwerksmäßig, so daß wir befürchten, die tirolische Plastik dürfte in Rom — der Altar ist für die Ligorianerkirche bestellt — keine übermäßige Anerkennung finden. Plattner hat auf dem neuen Friedhof ein Fresko gemalt und dabei sich an das Vorbild der Konversazionen italienischer Meister gehalten. Die Komposition ist wohl erwogen und durchaus lobenswerth, von den Gestalten befriedigt der heilige Paulus am meisten, Maria und der heilige Aloysius sind unlieblich, der Madonnentypus mit dem störrischen Mund ist fast manierirt, die Ausführung, namentlich der untern Hälfte des Bildes etwas roh, so daß wir zweifeln, ob solche Gemälde geeignet sind, den wohlerworbenen guten Ruf des Künstlers zu befestigen. Plattner ist jetzt mit dem Entwurf eines großen Fresko's für die Friedhof-Kapelle beschäftigt, er faßt das Thema ernst und würdig auf; möge er sich diesesmal zu einer vollendeteren Ausführung steigern!

Die Anwesenheit des Kaisers veranlaßte eine kleine tirolische Kunstausstellung; ihre Armuth muß man damit entschuldigen, daß sie plötzlich improvisirt war. Wir kennen die Bilder meist von früher: da waren Jele, Hellweger, Wörndle, von dem der Kaiser zwei Landschaften kaufte, in ihrer bekannten Weise vertreten. Als eine erfreuliche Erscheinung dürfen wir ein aus der Kunststickerei der Familie Lindner hervorgegangenes Meßkleid bezeichnen. Der bescheidene Bruder macht keine Flüge in hohe Kunstregionen; er zeichnet Ornamente, die dann von der geschickten Nadel der Schwester und ihrer Gehülfinnen ausgeführt werden.

Mader's schöne Kartons für die Kirche von Steinach waren ebenfalls wieder ausgestellt und ernteten erneute Anerkennung. — Kunstfreunde dürfte die Nachricht erfreuen, daß endlich die lumpigen Fetzen, welche die berühmten Basreliefs am Grabe des Kaisers Maximilian in der Hofkirche verhüllten, — freilich zum Leidwesen des Küsters, der nun kein Trinkgeld mehr kriegt. — beseitigt und durch helle Glastafeln ersetzt sind. Wie wir aus dem Statthaltereiarchiv erfahren, war das schon anfangs beabsichtigt. Das Putzen der Basreliefs besorgte Formator Steiner, der auch Gypsabgüsse der Basreliefs, welche Collin für sein eigenes Denkmal meisterhaft entwarf und ausführte, verfertigte und an Kunstanstalten überläßt.

B. **Professor Andreas Müller** in Düsseldorf malt gegenwärtig ein großes Altargemälde für die katholische Kirche in Zifflich, einem kleinen Orte an der holländischen Grenze, welches eine allegorische Darstellung des Lebens des heiligen Joseph zum Gegenstande hat und als Gegenstück zu dem Rosenkranzbilde desselben Künstlers dienen soll, das einen andern Altar jener Kirche ziert. Letzteres ist durch die Vervielfältigung im Stich bekannt geworden, zu welcher sich auch dieses, mit dem bekannten Geschick des Meisters komponirte Josephsbild trefflich eignen dürfte.

B. **Das neueste Bild von Ludwig Knaus,** welches der Kunsthändler Eduard Schulte in Düsseldorf für seine Permanente Ausstellung acquirirte, ist eine wahre Perle der Malerei. Die Einzelfigur eines Betteljungen in zerlumpten Kleidern und bloßen Füßen darstellend, fesselt es durch die Feinheit der Individualisirung, die unvergleichliche Naturwahrheit der Auffassung und die Meisterschaft der Ausführung in seltenem Grade, und zählt zweifellos zu den besten Schöpfungen des berühmten Künstlers.

B. **Düsseldorf.** Vor einigen Wochen erregte auf der Permanenten Kunstausstellung der Herren Bismeyer und Kraus eine Kopie der „Vièrge au bercau“ von Raffael die ungetheilte Aufmerksamkeit und gab wegen ihrer hohen Vorzüge zu den verschiedensten Muthmaßungen Anlaß. Aus dem Nachlaß des Professors Kolbe stammend, eines verdienstvollen Portraitmaler's der noch unter Cornelius an der hiesigen Akademie als Lehrer gewirkt, war das Bild, welches sich früher im Besitz einer hohen Dame in Paris befand, bei den jüngst erfolgtem Tode der Wittwe Kolbe's öffentlich versteigert und von dem Regierungssekretair Schreiner hier angekauft worden. Durch die sorgfältigste Reinigung und Auffrischung des Firnisses (ohne Vornahme der geringsten Retouche), trat die außerordentliche Schönheit des Werkes in solchem Umfang zu Tage, daß einzelne Bewunderer so weit gingen, zu behaupten: es könne nur von Raffael's eigener Hand herrühren, und es erhebe größere Ansprüche darauf, als das im Louvre befindliche Orignalgemälde, dessen Aechtheit ja ohnehin von mancher Seite bereits angezweifelt worden sei. Dafür daß es keine Kopie des letztern wäre, spreche auch der Umstand, daß nicht nur die meisterhaft behandelte Landschaft in der Anordnung kleine Abweichungen aufweise, sondern vor Allem, daß die Holztafel, worauf es gemalt ist, oben und unten vergrößert worden sei, während man doch zur Anfertigung einer Kopie von vornherein das richtige Maß des Originals berechne. Da sich im Besitz der Königin von England dieselbe Komposition in ausgeführter Handzeichnung von Raffael befinde und es schwer anzunehmen sei, daß der Meister danach auch das Bild noch selbst gemalt habe, so meinten auch Einige, daß beide Gemälde vielleicht nur unter seiner Aufsicht durch seine Schüler ausgeführt worden seien. So schwer dies nun auch Alles nachzuweisen sein dürfte, so scheint uns doch jedenfalls die Annahme vollständig gerechtfertigt, daß es sich hier nicht

um eine spätere Kopie der Madonna im Louvre, sondern um eine gleichzeitig entstandene Wiederholung handelt, die von Meisterhänden herrührt und die allseitigste Beachtung verdient. Einzelne Eigenthümlichkeiten des Kolorits erinnern an Giulio Romano, und das Bild könnte immerhin von ihm oder einem andern Schüler des großen Urbinaten stammen.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Deutsches Künstler-Album. IV. Jahrgang. (Enth. 12 Blatt nach E. Hünten, Chr. Sell, Prof. C. Haeberlin, Prof. E. Hildebrandt, M. Munkacsy, A. v. Werner, Prof. Ad. Schroedter, Prof. A. Schmitz, Eug. Klimsch, Ernst Pessler, E. Grotjohann. lithogr. von C. Süssnapp, C. Feckert, M. Ulffers, A. Lüttmann, nebst 9 Blatt (incl. Titelbl.) in lithogr. Farbendruck nach E. Klimsch, H. Stilke, H. Searle, Prof. W. Camphausen, Jos. Büttler, R. Burnier, A. v. Wille, Hugo Harrer, Chr. Kroener. gr. Imp.-4. Düsseldorf, Breidenbach & Co. geh. 5 Thlr.; eleg. Leinwbd. mit Goldschn. 7 Thlr. 15 Sgr.

Robinson, J. C. A critical account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello in the university Galleries, Oxford. Oxford, Clarendon Press.

Raphael Sanzio and Michel Angelo Buonarotti. Burlington Fine Arts Club Catalogue, 1870. London.

Sunaert, A. P., Catalogue descriptif du Musée de la ville de Gand, précédé d'une notice historique. 176 pag. 8. Gent, van der Haegen.

Deutsche Kunst in Bild und Lied. Herausg. von Albert Traeger. 13. Jahrg. (Ent. 15 Bl. lithogr. nach E. Pape, W. Rögge, C. Breitbach, Q. Becker, H. Mücke, Jul. Rose, Mor. Blanckarts, E. J. Gaisser, Carl Rhode, Rud. Hirth, Gust. Pflugradt, Otto Rethel, Ed. Gesellschap, Rud. Epp und Carl Schaumann nebst 9 Bl. (incl. Titelbl.) in lithogr. Farbendr. nach Alw. Schroedter, Hugo Oemichen, Herm. Krabbes, A. v. Wille, Jean Lulvès, Rud. v. Deutsch, Ad. Obermüllner, Ed. Schulz, F. Xaver Zimmer. Leipzig, J. G. Bach. geh. 3 Thlr. 20 Sgr.; eleg. Lnwbd. mit Goldschn. 5 Thlr.

Schirmer, Joh. Wilh. Neun landschaftliche Original-Radirungen. (Enth. 9 Blatt als: Bl. 1. Die betende Nonne, 1829; 2. Brunnen bei Ariccia, 1843; 3. Burgreste bei Meyringen, 1843; 4. Abend bei Albano, 1844; 5. Aus dem Park Chigi, 1844; 6. Der Sturm, 1845; 7. Die Mühle im Walde, 1845; 8. Der Waldstrom mit den Störchen, 1845; 9. Pan und die Nymphen, 1846). gr. qu. Fol. Berlin, Sachse & Co. Vor aller Schrift auf chines. Papier u. in Umschlag 15 Thlr.

Matthias, J., Der menschliche Schmuck. Form, Farbe und Anwendung. Mit 16 lithogr. Tafeln. XVII u. 114 S. Text. Kl. 4 Liegnitz, Cohn $2^2/_3$ Thlr.

Leitner, Quirin., Die hervorragendsten Kunstwerke des österr. Kaiserhauses. 1 Lief. (6 Blatt Originalradirungen) gr. Fol. Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei. $5^1/_3$ Thlr.

Es sollen im Ganzen 100 Tafeln in 18 Lieferungen erscheinen.

Brunn, Enrico, I relievi delle urne etrusche publicati a nome dell' Instituto di Corrisp. arch. Vol. I. Ciclo Troico. gr. 4 [Enthält 99 Kupfertafeln mit Text] Roma. 25 Thlr.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe Nr. 49—52.

Der Einfluss der Zeitereignisse auf die Kunstindustrie. — Allg. Industrie-Ausstellung in Kassel. Beilagen: Podestfüllung; Ovaler Tisch; Wandfüllung (modern); Emails a. d österr. Museum, Kölner Arbeiten des 12. Jahrh. (Buntdruck).

Gewerbehalle. Nr. 1.

Die Natur in der Ornamentik, von Jakob Falke. — Füllung in griech. Styl (G. Böttcher); Arabisches Mosaik aus Cairo; Konsolen in Fayence (Minton u. Co.); Fries aus der Miracolikirche in Venedig. 15. Jahrh.; Renaissancefüllung aus den Loggien des Vatikans; Ornamentale Füllung aus der Sammlung Schinkel'scher Entwürfe; Säulenkapitäl und Kapitäl eines Friespfeilers (W. Vogler); Kandelaber in Fayence (Minton u. Co.); Schreibzeug (W. Wolanek); Serviette für Leinendamast (E. Jakobsthal); Romanischer Brautschmuck in Filigran (A. Feder); Zierdegen (Aug. Töpfer); Möbel (F. Schönthaler); Porzellanschrank im Renaissancestyl (L. und S. Lövinsohn); Holzplafond für einen Speisesaal (Arn. Müller); Balkongeländer im Style Louis XVI. (P. Chaval). —

Archiv für die zeichnenden Künste. XVI. Jahrg.

Ueber das Holbein'sche Votivbild mit dem Bürgermeister Schwartz in Augsburg. Von Prof. Dr. Fechner. — Paul van Somer, Verzeichniss seiner Kupferstiche, beschrieben von J. E. Wessely. — Die Harzen-Commeter'sche Kupferstich- und Handzeichnung-Sammlung in der Kunsthalle zu Hamburg. Von C. Meyer. — H. C. Mayer in Nürnberg. — F. Adler. — Beschreibendes Verzeichniss der gestochenen und radirten Platten des Prof. Fr. E. Eichens. Ein Auszug aus seinen Tagebüchern von ihm selbst. — Nachträge zu dem Verzeichnisse des Werkes J. A. B. Nothnagel's vom Senator Dr. Gwinner. Von W. Freih. von Tettau.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 63. 64.

Eine Studie über chines. Emailvasen (Schluss). — Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. — Ueber Bilderrahmen. — Ueber altperuanische Metalltechnik.

Christliches Kunstblatt. Nr. 12. 1871, Nr. 1.

Gußstahlglocken. — Kirchhofskapelle zu Tondern. Von Jähn. — Die Trümmerstätte der Johanniter zu Jerusalem. — Die künstlerischen Darstellungen des h. Abendmahls. — Das Kriegerdenkmal für Aachen von F. Drake (Mit Abbild.)

Photograph. Mittheilungen. Nr. 82.

Obernett's Lichtdrucke (Mit einem Probeblatt). — Ueber Heliographie. Von G. Scamoni. — Ueber Beschleunigung der Exposition in der Camera. — Einiges über Landschaftshintergründe. Von H. Hartmann. — Adam Salomon's neues Beleuchtungssystem. — Ueber Heliographie. Von G. Scamoni. — Ueber Glastransparente. Von Arth. Coventry.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 24 1871, Nr. 1.

Art et industrie. — Bibliographie: Une ancienne sculpture liégeoise, par J. Helbig; Histoire de la gravure en médailles en Belgique depuis le XV. siècle jusqu'en 1791, par A. Pinchart. — Salon d'Anvers 1870. — L'art monumental. — Quelques considérations sur l'enseignement. — Journal d'un Archéologue: Audenarde. — Inauguration des peintures murales de N. D. de Bon Secours à St. Nicolas — Gand: restauration à l'hôtel de ville, au beffroi et à St. Jacques; cuivres tumulaires de l'hospice Wenemaer.

Chronique Belge des Arts. Nr. 36—42.

Le musée de Gand. — Les peintures de nos écoles anciennes dans les musées de l'Europe.

Berichtigung.

Der Kupferstecher E. E. Schäffer ist, nach einer uns von befreundeter Seite zugesandten Notiz, nicht, wie in voriger Nummer angegeben, 1803, sondern im Jahre 1806 geboren.

Inserate.

Kunst-Ausstellungen.

[29] Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten **Januar** bis **Dezember 1871 gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden,** von Oesterreich nach **Regensburg,** vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die verehrlichen Herrn Künstler werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg, im Dezember 1870.

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Die Direction des Kunstvereins zu Krakau

macht hierdurch bekannt, dass die Kunst-Ausstellung daselbst eröffnet ist und Bilder, welche für dieselbe bestimmt sind, jederzeit in Empfang genommen werden.

Die Kosten der Hersendung werden von der Direction getragen. Bei Verkauf eines Kunstwerks werden fünf Gulden von dem Verkaufspreise in Abzug gebracht. Die nichtverkauften Bilder werden auf Kosten des Künstlers zurückgesandt.

Alle Sendungen sind als Frachtgut aufzugeben. [30]

[31]

Achte, neunte und zehnte

grosse Berliner Versteigerung

in Sachse's

Internationalem Kunstsalon

Jägerstrasse 30. Berlin.

8. Auction: Mittwoch den 22. Februar	**88 vorzügliche Aquarellen** moderner Meister. **81 schöne Federzeichnungen** von **Herm. Kaufmann** (Hamburg). **11 Original-Zeichnungen** von **Adolph Menzel**, Historienmaler und Professor.
9. Auction: Donnerstag den 23. Februar	Privatsammlung von **68 Handzeichnungen** alter Meister.
10. Auction: Freitag den 24. Februar und folg. Tag.	**Privat-Kupferstichsammlung** des Königl. Commerzienrathes Herrn L. S . . . . . Anhang: **Adolph Menzel-Sammlung**, enthaltend 137 von ihm eigenhändig mit der Feder auf Stein gezeichnete Arbeiten seit Beginn seiner Laufbahn.

Kataloge gratis auf Verlangen.

In **Fr. Voigt's** Buchhandlung in Leipzig erschien und ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Die sieben Sacramente

von

Joh. Friedr. Overbeck

Nach den Kartons in Holzschnitt ausgeführt von August Gaber.

Die Taufe. — Die Firmung. — Konfirmation. — Die Buße. — Die Eucharistie. — Die Priesterweihe. — Die Ehe. — Die letzte Oelung. —

7 Blatt in Quer-Folio mit erklärendem Text.

2. Auflage.

In eleg. Mappe. Preis 3 Thlr.

Daraus einzeln in größerem Maßstabe und in malerischer Ausführung (Druck von C. Grumbach):

Die Ehe

Holzschnitt von August Gaber

Bildfläche in der Größe von 55:73 Centimeter

Preis 1 Thlr.

Bezüglich dieses Blattes sei auf den Artikel „Ein Meisterwerk der deutschen Holzschneidekunst" im III. Jahrg. der Zeitschr. für bildende Kunst, S. 301, verwiesen. Es heißt dort:

„Gaber hat es verstanden, von der modernen Vervollkommnung der Technik Gebrauch zu machen, ohne den guten alten Traditionen des Kunstzweiges untreu zu werden. Kein anderes neueres Holzschnittwerk vereinigt beide Eigenschaften in so hohem Maße. Vom technischen Gesichtspunkte aus erregt schon die für Holzschnitt ungewohnte Größe des Blattes Verwunderung, wenn auch die Randleisten aus besonderen Stücken zusammengesetzt sind. Die ganze Arbeit gewährt einen harmonischen Eindruck. Die Füllungen der Umrahmung sind leichter, basreliefartig und transparent gehalten, sodaß sie nicht zu rasch in die Augen springen, sondern vorerst ornamental wirken. Um so kräftiger vertieft sich der Raum im Hauptbilde, in großen Massen heben sich die Gestalten vom ruhigen Hintergrunde ab, und blos durch verständige klare Linienführung wird plastische Rundung und eine lokale Abstufung erreicht, die fast an Farbenwirkung streift". [32]

Heft 5 der Zeitschrift nebst Nr. 9 der Kunst-Chronik wird Freitag den 17. Februar ausgegeben.

Sachse's [33]

Internationaler Kunstsalon

in **Berlin,** Jägerstrasse 30.

Permanente Ausstellung und Verkauf von Gemälden **nur ersten** Ranges.

Leipziger Kunstauction

20. Febr. 1871.

Versteigerung mehrerer hinterlassenen Sammlungen von Kupferstichen, Aquarellen ꝛc., des Hrn. Major v. Haberlant in Braunschweig, des Hrn. Bildhauers R . . . in Utrecht u. A. Kataloge durch

Rud. Weigel's Kunsthandlung

Dr. **A. Andresen.** [34]

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig:

Rom und die Campagna.

Neuer Führer für Reisende.

von

Th. Fournier,

Secrétaire interprète der K. Preuss. Gesandtschaft.

Mit Karten und Plänen.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Roth cart. $2^1/_4$ Thlr. [35]

---

[36] Im Verlage von **E. A. Seemann** in **Leipzig** ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr geb. $4^1/_4$ Thlr.

Die Cultur

der

Renaissance

in Italien.

Ein Versuch

von

Jakob Burckhardt.

Zweite durchgesehene Auflage.

1869.

broch. $2^1/_4$ Thlr.; eleg. in Halbfrzb. $2^3/_4$ Thlr.

Verantwortlicher Redakteur **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3). zu richten.

17. Februar.



Nr. 9.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die Konkurrenz für das Batthyányi-Monument in Pest.

* Aus Anlaß einer Mittheilung im letzten Hefte der Zeitschrift erhalten wir das nachfolgende Schreiben des Unterzeichneten, welches wir als einen Beitrag zur Beleuchtung der Mißstände des Konkurrenzwesens auf Wunsch des Verfassers der Oeffentlichkeit übergeben:

„Das 4. Heft Ihrer Zeitschrift für bildende Kunst enthält in einer Korrespondenz aus Pest einen Bericht über den Konkurs zum dortigen Batthyányi-Monument. Zur Berichtigung dieser Stelle und zur Beleuchtung jenes Konkursverfahrens erlaube ich mir, Ihnen nachstehende Mittheilung zu machen.

Auf Grund der unten beigefügten öffentlichen Konkursausschreibung *) sandten in Gemeinschaft der Bildhauer Professor Reinhold Begas und die Architekten v. d. Hude und der Unterzeichnete zwei Modelle zu einer Gruppe und einem Mausoleum an das Komité zur Errichtung des Batthyányi-Monuments.

Nach Ausstellung der eingegangenen Entwürfe blieb der sachverständigen Kritik kein Zweifel über die hervorragende künstlerische Bedeutung der Begas'schen Arbeit. In wie weit sich der künstlerische Ausdruck des tragischen Moments mit der politischen Stimmung des Komité's in Einklang befand, konnte bei der Beurtheilung durch eine kunstsachverständige Jury wohl vorerst nicht in Frage kommen. Die Auffassung war dem freien Ermessen der Künstler anheimgestellt, und das Komité hatte sich zur Ausführung des preisgekrönten Entwurfs nicht verpflichtet.

Der Ueberraschung, als eine Pester Zeitung plötzlich die Namen der Jury-Mitglieder und das gefällte Urtheil mittheilte, gab der Unterzeichnete, damals gerade in Pest anwesend, durch ein Schreiben an das Komité Ausdruck.

Zu einer Beantwortung desselben hat sich das Komité ebensowenig, wie zu irgend welcher Mittheilung an Herrn Prof. Begas herbeigelassen.

Daß bei diesem Konkursverfahren in auffälliger Weise das künstlerische Urtheil der politischen Stimmung untergeordnet, und selbst die Form der Behandlung dem ausländischen Künstler verletzend erscheint, mag hier außer

*) Konkurrenzausschreibung: Für den Plan des Denkmals, welches im Pester Friedhofe nächst der Kerepeser Linie auf dem 100□° großen Plateau des 900□° einnehmenden und 1⅔ Klafter hohen Hügels errichtet werden soll, der zur Ruhestätte für die Gebeine des Verewigten bestimmt wurde, und welches Denkmal auch die Statue Batthyány's enthalten soll; wird hiemit der Konkurs ausgeschrieben. Und zwar werden I. gefordert:

1. Der Plan des Mausoleums, mit den dazu nöthigen Detailzeichnungen.

2. Das Modell der im Mausoleum aufzustellenden lebensgroßen Statue, welches 1—2 Fuß groß sein soll.

II. Die Wahl des Styls und Materials wird den Konkurrenten überlassen; nur das Eine wird bedungen, daß die gesammten Herstellungskosten des Mausoleums und der Statue nicht mehr als 25,000 fl. betragen dürfen.

III. Als Preis werden 100 Goldstücke zu 10 Francs ausgeschrieben, und zwar 75 Goldstücke, als erster Preis, für die erstbeste, 25 St., als zweiter Preis, für die zweitbeste Konkursarbeit.

IV. Die Preise werden von der, durch den ung. Landesverein für bildende Künste zu bildenden Beurtheilungs-Kommission zugesprochen, welche Kommission aus zwei vaterländischen und aus einem ausländischen Fachkundigen besteht.

Die Pläne und Modelle sind bis zum 30. Juni d. J. an den Präsidenten des unterzeichneten Komités Michael Horváth (Pest, Schützengasse Nr. 11) einzusenden.

Acht gelassen werden. Daß jedoch die Basis der öffentlichen Konkursausschreibung willkürlich verändert, und von klar ausgesprochenen Bedingungen ohne Weiteres Abstand genommen worden, ist eine Rechtsverletzung, gegen welche Künstler im Interesse der Konkurrenzen überhaupt protestiren müssen.

Diese Verletzung des Konkursverfahrens hat stattgefunden darin:

1) daß Entwürfe zur Beurtheilung zugelassen und prämiirt worden sind, welche weder in Skulptur- noch in Architekturmodellen, sondern nur in Zeichnungen dargestellt waren;
2) daß bei der Preisvertheilung jede Rücksicht auf die Summe, welche als äußerste Grenze für die Ausführung bezeichnet war, fallen gelassen worden;
3) daß die Jury aus fünf Mitgliedern statt nur aus drei zusammengesetzt worden, und
4) daß das Verhältniß der inländischen zu den ausländischen Sachverständigen der Zahl nach gänzlich verändert worden ist.*)

Genehmigen Sie u. s. w.

Berlin, 29. Januar 1871. J. Hennicke."

Korrespondenz.

München, Ende Januar.

△ Unser Kunstverein hat sich trotz jahrelanger Mattheit seiner Ausstellungen bis zur Stunde noch nicht entschließen können, Nichtmitgliedern die Ausstellungsräume zu öffnen, und so gehört denn das Bild eines auswärtigen Künstlers darin zu den größten Seltenheiten. Sie können sich also leicht denken, daß die Nachricht, Anselm Feuerbach habe sein „Urtheil des Paris" und seinen „Abschied der Medea" hiehergegeben, auf Künstler und Kunstfreunde ungewöhnliche Wirkung äußerte.

Allerdings kamen nur Wenige ohne vorgefaßte Meinung; denn wenn auch nicht alle Feuerbach's Arbeiten in der Schack'schen Galerie kennen, so haben die Meisten doch vor seinem „Gastmahl des Platon" gestanden und großentheils ihre liebe Noth damit gehabt, sich ein selbständiges Urtheil darüber zu bilden. Man war deßhalb auf diese beiden neuesten Werke des Künstlers doppelt gespannt.

Niemand wird leugnen wollen, daß sich Feuerbach in mehreren seiner Werke durch edle Einfachheit der Komposition, durch Schönheit und Harmonie der Linien ausgezeichnet hat und man durfte deßhalb auch jetzt wieder etwas nach diesen Richtungen hin Bedeutendes von ihm erwarten. Diese Erwartung ist jedoch nur durch seine Medea in vollem Umfange erfüllt worden. Die Erscheinung dieser Medea trägt in der That den Stempel dämonischer Leidenschaft, das Ganze ist eine Komposition von hohem Adel und tiefer Empfindung. Aber die Handlung zerfällt streng genommen in zwei nur locker verbundene Theile. So innerlich bedeutend auch die linker Hand befindliche aus Medea, ihren Kindern und ihrer Begleiterin bestehende Gruppe ist, so macht sich ihr gegenüber gleichwohl die rechts sichtbare Gruppe der das Fahrzeug in das Meer hinausschiebenden Schiffer in einer Weise geltend, daß man sich sagen muß, es sei hier von einer künstlerischen Unterordnung keine Rede. Nicht blos räumlich stellt sich die letztbezeichnete Gruppe als jener gleichberechtigt dar, sondern es hat der Künstler diesen offenbaren Nebenfiguren auch so viel inneres Leben zugemessen, daß sie auch geistig auf gleiche Stufe mit Medea gestellt werden. Ferner wird in der Medea immer noch etwas von jenem Modelle sichtbar, dem wir in den hohen, ernsten Frauengestalten mit den etwas mageren Formen bei Feuerbach so oft begegnen: es gelang ihm nicht ganz, sich zum Ideale hindurchzuarbeiten. Der Realist zeigt sich auch in den beiden Kindern, namentlich in dem größeren Knaben, den wir irgendwo an der Chiaja von Neapel gesehen zu haben glauben. Das Register seiner Formen ist überhaupt ein ziemlich beschränktes. — Wenden wir uns zu dem „Parisurtheil", so tritt uns die Familienähnlichkeit in den Zügen der drei Göttinnen mit der Medea in einer unangenehmen Weise entgegen. Dieser Mangel an Mannigfaltigkeit der Charaktere wirkt hier um so störender, als die Verschiedenartigkeit der Letzteren durch die Mythe genau und scharf vorgeschrieben war. Die Venus zwar mag mit ihrem blonden Haar noch als solche erkannt werden, rein unmöglich aber ist es, nach Beseitigung der bekannten Attribute Pallas und Juno zu unterscheiden. Was die dargestellte Scene betrifft, so hat sich Feuerbach keineswegs an die allgemein bekannte einfache Fabel gehalten. Paris hat offenbar seine Wahl schon getroffen, hält aber den goldenen Apfel noch in der Hand, denn die Göttin der Schönheit findet über der Herstellung ihrer Toilette nicht Zeit, den Preis des Schiedsrichters in Empfang zu nehmen. Sie hat diesen Fall klüglich vorgesehen und sich deßhalb mit Pomadebüchse und anderen Toiletten-Utensilien ausgerüstet und gibt sich nun der Beschäftigung, Haar und Kleider wieder in Ordnung zu bringen, mit einer Gemüthsruhe hin, welche den trojanischen Königssohn einigermaßen zu langweilen scheint.

Ich habe bis jetzt des Kolorits noch nicht gedacht. Feuerbach hat verschiedene Phasen des Kolorits durchgemacht; es gab eine Zeit, in welcher er die Venetianer nachahmte und in seinem „Gastmahl des Platon" machte er den Eindruck, als ob er mit Tinte gemalt hätte. Jetzt ist Braun sein Lieblingston, und von diesem Braun hat er auch seinen drei Göttinnen so viel gespendet, daß kaum zu begreifen ist, wie er sich des Zuviel nicht selbst bewußt wurde. Im Ganzen ist der Ton stumpf, erdig, trübe und wird durch einzelne brillante Töne, welche sich dort und da finden, nicht besser.

*) Mitglieder waren: die HH. Dunaißky, Keleti, Pucher, Schulz in Pest, und Prof. Radnitzky aus Wien.

Wenn ich von Feuerbach's „Medea" und „Urtheil des Paris" zu Ludwig Hofmann's „Blau Blümlein„ übergehe, so bin ich mir des Zwischenraumes, den ich zu durchschreiten habe, recht wohl bewußt, und es ist auch nicht der Reiz des Gegensätzlichen, der mich bestimmt, Hofmann's Bild an dieser Stelle zu besprechen, sondern die Ueberzeugung, daß es sich hier in der Wahl des Stoffes um ein Prinzip handelt.

Ein bekannter Kunstschriftsteller stellt den Grundsatz auf, das, was bereits in dichterischer Form mustergiltigen Ausdruck gefunden, eigne sich deshalb nicht mehr zur Darstellung durch die bildende Kunst. Von diesem Standpunkte aus wäre es sonach dem Künstler nicht gestattet, Gestalten und Scenen aus den Dichtern aller Zeiten in seiner Weise wiederzugeben. Wenn derselbe durch die Sündfluth der Illustrationen zu dieser Anschauung gelangt ist, so kann man sich dies leicht erklären. Gleichwohl aber muß man Anstand nehmen, den Satz in seiner Allgemeinheit zu unterzeichnen, will man damit nicht eine Fülle des schönsten Stoffes beseitigen, ohne etwas Besseres an seine Stelle setzen zu können. Immerhin aber bleibt es eine überaus schwierige Aufgabe, Erzeugnisse der lyrischen Poesie mit Stift und Pinsel nachzubilden, doppelt schwierig, wenn sich der Künstler ein Volkslied als Thema wählte.

Im echten Volksliede, von dem Goethe in seinen Maximen sagt, ihr eigentlicher Werth sei der, daß ihre Motive unmittelbar von der Natur genommen sind, daß sich dieses Vortheils aber der gebildete Dichter auch bedienen könnte, wenn er es verstünde, — im echten Volksliede findet sich oft eine an's Wunderbare grenzende Tiefe der Anschauung der Natur bei gleicher Versenkung in das Gemüthsleben, womit sich die einfachste Form äußerer Erscheinung anmuthig verbindet. Darin liegt hauptsächlich der Grund, warum sie eigenthümlich zu unserem Gemüth sprechen, uns trotz aller Naivetät des Gedankens fesseln und zwingen, diesem, der oft nur halb angedeutet ist, durch alle seine Folgerungen nachzugehen. Freilich ist die bildende Kunst ihrer innersten Natur nach auf eine präcisere Darstellung angewiesen; das bloße Andeuten, das in der Poesie so wunderbar zu wirken vermag, ist nicht ihre Sache. Aber gleichwohl läßt es sich denken, daß ein Künstler von vorwiegend naiver Begabung und feinem Gefühle, von ähnlichen Prinzipien ausgehend wie das Volkslied, Wirkungen der bedeutendsten Art erzielen kann, vorausgesetzt, daß er — um Goethe's Worte zu gebrauchen — es auch versteht, seine Motive ebenso unmittelbar der Natur zu entnehmen, wie jenes. Und damit steht gerade der realistische Zug der heutigen Kunst in vollem Einklange; denn das Einfache verlangt auch eine einfache, das Natürliche eine ungeschminkte Darstellung in Linien und Farbe. Ludwig Hofmann, dessen Kompositionen zu Göthe's „Hermann und Dorothea" günstig aufgenommen wurden, wählte sich als Motiv eines größeren Bildes das schöne Volkslied, das in Heine's Bearbeitung beginnt:

„Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht", u. s. w.

Es fehlt in diesem einfachen Liede nicht an jenen eigenthümlichen Gedankensprüngen, mit denen die Volkspoesie über wichtige Momente als selbstverstanden hinweggeht. Dem Künstler blieb, wollte er den Gedanken des Liedes zum Ausdruck bringen, nur die letzte Strophe zur Behandlung:

„Sie sind gewandert hin und her,
Sie hatten gehabt weder Glück noch Stern,
Sie sind verdorben, gestorben."

Und so zeigt er uns denn auch das junge Liebespaar auf einsamer Haide, das Mädchen in des Jünglings Schooß, beide vom Tode dahingerafft, während groß und ernst der Mond über dem Horizont emporsteigt. Wäre es kaum möglich, beim Anblick des Bildes auf das in Frage stehende Lied zurückzukommen, wenn der Künstler nicht den Text beigegeben hätte, so muß doch zugegeben werden, daß wir mit dem Text in der Hand vollkommen den Eindruck in uns aufnehmen, den der Gesang oder das Lesen des Liedes auf uns macht, und deshalb halte ich auch die Aufgabe, welche sich Hofmann stellte, so weit sie überhaupt gelöst werden kann, für gelöst. Was die technische Behandlung betrifft, so hat der Künstler namentlich im Kolorit ein richtiges Verständniß dessen gezeigt, was im gegebenen Falle angemessen war.

Nekrolog.

Feodor Diez †. Der gegenwärtige große Völkerkampf fordert seine Opfer aus allen Ständen; so kam uns kürzlich die betrübende Nachricht zu, daß Hofmaler, Professor Feodor Diez am 18. v. M. bei Gray auf der Reise von Dijon nach Hause an einem Herzschlage plötzlich verstorben ist. Schon seit Beginn des Krieges folgte er den badischen Truppen auf ihrem Feldzuge in Frankreich, zumeist Aufträge der Karlsruher Vereine für die freiwillige Kranken- und Verwundetenpflege vollziehend. Diez hatte stets eine große Vorliebe für den Kriegerstand, entsprechend seinem Naturell, dessen ganzes Wesen von einer gewissen Ritterlichkeit erfüllt war, und er folgte auch in Friedenszeiten gerne den militärischen Uebungen, bald Studien halber, bald aus sonstiger Neigung. Wie er sich einst als Mitkämpfer dem deutschen Heere in Schleswig anschloß, konnte er sich auch, obwohl schon im vorgerückterem Lebensalter stehend, eine werkthätige Theilnahme an dem heutigen großen Kriege mit Frankreich nicht versagen und fand, nachdem er noch die Freude erlebt hatte, seinen als Auditor im Felde stehenden Sohn mit dem eisernen Kreuze geschmückt zu sehen, bei seinen hülfreichen Bemühungen um die Pflege verwundeter und kranker Krieger seinen Tod, einen Tod, wie er ihn sich selbst wohl am ehesten wünschen mochte.

Diez stand erst im 58. Lebensjahre; er war am 29. Mai 1813 zu Neunstetten bei Krautheim an der Jaxt als Sohn eines Pfarrers geboren. Seinen ersten Unterricht als Maler erhielt er bei den beiden Brüdern

Kunz in Carlsruhe, worauf er im Jahr 1831 nach München übersiedelte und sich bald durch seinen Antheil an den Wandgemälden des Servicezimmers im neuen Königsbau zu München hervorthat. Seine Neigung zum Kriegerstande, die in seinen Jugendjahren selbst die Ergreifung eines bestimmten Lebensberufes einige Zeit verzögerte, führte ihn als Maler vorzüglich zu Stoffen aus dem Kriegs- und Soldatenleben. Die ersten bedeutenden Leistungen auf diesem Gebiete waren sein „Tod Max Piccolomini's“ (1835), dann „Pappenheim's Tod“ und „Gustav Adolph auf dem Schlachtfelde von Lützen“, sämmtlich in München entstanden. Im Jahre 1837 malte er im Auftrage des Großherzogs Leopold von Baden „des Markgrafen Ludwig Sieg über die Türken“. In demselben Jahre noch begab er sich vornehmlich zum Zwecke technischer Studien nach Paris, wo er sich mit **Horace Vernet** befreundete. Es war dies zu der Zeit, als die großen Aufträge Louis Philipp's für die Versailler Nationalgalerie in der Ausführung begriffen waren. Sein Aufenthalt in Paris war nicht von sehr langer Dauer. In seine Heimath zurückgekehrt, verehelichte er sich mit der liebenswürdigen Frau, die ihm als treue Gattin während einer 30jährigen glücklichen Ehe zur Seite stand. Nachdem er kurz zuvor von seinem Fürsten zum Hofmaler ernannt worden war, nahm er seinen dauernden Aufenthalt in München. In diese Zeit fallen eine Reihe von Gemälden, die er für die Carlsruher Galerie ausgeführt hat: „die badische Reiterei im Gefecht an der Beresina“, „der Antheil des badischen Leibgrenadierregimentes an der Erstürmung des Montmartre“, später „die 400 Pforzheimer in der Schlacht bei Wimpfen“, sodann ferner ein im Besitze des Carlsruher Kunstvereins befindliches großes Gemälde „vor Leipzigs Thoren“ (1846), wovon er noch in den letzten Jahren eine Wiederholung in kleinem Maaßstabe ausführte. Das Jahr 1848 führte ihn mit dem deutschen Heere nach Schleswig; dort hatte er erstmals Gelegenheit, mit eigenen Augen den blutigen Krieg zu sehen. Das für den Herzog von Coburg ausgeführte große Bild: „Der Strandkampf vor Eckernförde gegen das dänische Linienschiff Christian VIII.“ war ein Ergebniß seiner Studien, ebenso eine Sammlung von kleinen Kriegs- und Lagerscenen, die er im Jahre 1850 herausgab. Die Zeit der Reaktion in Deutschland zu Anfang der 1850er Jahre äußerte ihren Rückschlag auch auf die künstlerische Richtung Diez's, sie entfremdete ihn eine kurze Zeit den vaterländischen Stoffen. Er malte die 1853 vollendete „nächtliche Heerschau“, eine Apologie Napoleon's nach dem Gedichte von Zedlitz, ein Bild, das von einer zauberischen Wirkung sein soll. Dasselbe war in Paris besonders ausgestellt, da es zu spät zur Ausstellung des Salons kam, und wurde von Napoleon III. gekauft. Die Wahl des Gegenstandes durch einen deutschen Künstler hatte seiner Zeit viel Staub aufgeworfen und jenem überdieß noch in anderer Beziehung Verdrießlichkeiten eingetragen. Er mußte die Auszahlung des Preises für das Gemälde in Paris selbst betreiben und hatte sich außerdem — sehr bezeichnend für die kaiserliche Hofverwaltung — noch den Beamten zufallende namhafte Abzüge gefallen zu lassen. Es wäre ein großes Unrecht, würde man den erfindungsreichen, leicht erregbaren, phantasievollen Künstler des Mangels an patriotischem Gefühle beschuldigen; im Grunde seines Herzens war er stets ein deutscher Mann und von treuer Vaterlandsliebe erfüllt; wie vorher, war es auch in der Folge immer sein Bestreben, durch Schilderung der großen Thaten sowie der großen Leiden unseres Volkes den vaterländischen Sinn zu wecken.

Im Jahre 1856 vollendete er das große figurenreiche Gemälde: „die Zerstörung von Heidelberg unter Melac“, für die Carlsruher Galerie, wo es jetzt die ganze Rückwand des großen Mittelsaales einnimmt. Es enthält eine Reihe interessanter Gruppen, von großer Anschaulichkeit und leidenschaftlicher Bewegung. Grell und effektvoll, wie es die Franzosen lieben, theilen sich die Licht- und Schattenmassen, die vorzugsweise Aufmerksamkeit nimmt indessen die Mittelfigur in Anspruch, zu deren Füßen auf einem Steine die Jahreszahl 1689 eingegraben ist. Aber nicht die nackte Thatsache von 1689 wollte der Künstler geben, sondern so wie sie in der Gegenwart nachempfunden wird, welche die blutige Wiedervergeltung erleben sollte, die nach der ahnungsvollen Geberde der weiblichen Mittelfigur im Bilde Deutschland einst nehmen werde. Diesem Gemälde folgte im Jahr 1857 ein ebenfalls für die Carlsruher Galerie bestimmtes großes Bild: „Eleonore von Schweden am Sarge Gustav Adolf's“. Es ist hier die edle Würde des Ausdrucks, der Fleiß und die Gediegenheit der Ausführung, insbesondere die Kraft und Frische der Färbung, was dem Werke vor manchen andern desselben Meisters den Vorzug giebt.

Zu Anfang der 1860er Jahre schied Diez aus dem Kreise befreundeter Künstler und Männer der Wissenschaft, welche schon König Ludwig in München um sich gesammelt hatte, und kehrte in seine Heimath zurück, wo ihm die junge Kunstakademie zu Carlsruhe, an welche er als Professor der Historienmalerei berufen wurde, einen neuen Wirkungskreis versprach. Noch von Carlsruhe aus wurden in stereochromischer Malweise auf Goldgrund für das Nationalmuseum in München „Kronprinz Ludwig von Bayern in der Schlacht von Arcis“ und „bayerische Reiter in der Schlacht von Brienne“ ausgeführt, sowie ein Giebelgemälde am Athenäum, „Angriff der Bayern auf die Türken zum Entsatze von Wien“. An Gemälden im großen historischen Stile entstanden nur noch „Blücher's Uebergang über den Rhein bei Caub“ (1863/64) und in den letzten Jahren „Blücher nach der Schlacht von La Rothière auf dem Marsche nach Paris“. Aus beiden dringt ein ächt patriotischer Geist, ein frischer Hauch der Freudigkeit; dessen ungeachtet konnten diese Schöpfungen nicht zu einer durchschlagenden Wirkung gelangen; die malerische Ausführung hatte mit den großen Dimensionen, in welchen beide Werke angelegt waren, nicht gleichen Schritt gehalten. Zur großen Ausstellung zu Paris im Jahr 1867, bei der Diez die Interessen der badischen Künstlerschaft persönlich zu vertreten hatte, sandte er ein interessantes großes Genrestück, „Flucht einer amerikanischen Familie über den Susquehanna“, ein Werk, welches in den Ausstellungsberichten rühmlich erwähnt wurde und diese Auszeichnung auch verdiente. Als eine Reminiscenz des Krieges vom Jahr 1866 ist „eine Episode aus der Schlacht von Langensalza“ anzusehen, deren Inhalt, wenn wir uns recht erinnern, einen kleinen Federkrieg in den öffentlichen Blättern hinsichtlich der persönlichen Betheiligung des Herzogs von Coburg an der Schlacht hervorgerufen hat. Die mit zahlreichen Porträtköpfen ausgestattete „Parade der badischen Division

vor König Wilhelm von Preußen" hat nur für einen engern Kreis Interesse, da im Uebrigen diesem Gemälde die Kraft des Vortrags und Lebendigkeit der Bewegung abgeht.

Auch das Feld des Humors hat Diez in den letzten Jahren und zwar mit Glück betreten; der Besonderheit wegen dürfen die beiden humoristisch aufgefaßten Schlachtenbilder nicht unerwähnt bleiben. Das eine derselben stellt ein Nachspiel zur Schlacht von Roßbach dar, in dem der Ernst des Krieges und die komische Frivolität der französischen Maitressenwirthschaft zu einem hübsch gerundeten und pikanten Ganzen gemischt ist; das zweite ist eine Begegnung deutscher Reiter nach der Schlacht von Höchstädt. Klarheit der Komposition, geschickte Gruppirung, Lebendigkeit der Darstellung, ein frischer und kecker Zug, der durch das Ganze geht, verleihen diesem auch inhaltlich nicht uninteressanten kleinen Werke Anziehungskraft. — Einen ganz eigenthümlichen Gegenstand sollte sein letztes Bild darstellen, das indessen nur bis zur Untermalung gedieh: „Pfahlbautenbewohner der Urzeit zu Schiffe im Kampfe mit Bären, deren Junge sie erbeutet haben". Die Schilderung von Schlachten und Kämpfe war die künstlerische Aufgabe seines Lebens, das Ringen feindlicher Völker gegeneinander bot die Motive für seine zumeist in den größten Dimensionen ausgeführten Gemälde, so sollte auch sein letztes Werk einen Kampf darstellen, wenn auch nur einen solchen einer mythischen Generation mit dem wilden Thiere. Ob und wie dieser Gegenstand in der vorliegenden Anlage künstlerisch zu verwerthen sei, müssen wir dahin gestellt sein lassen.

Obgleich als Lehrer an die Carlsruher Akademie berufen, war Diez's Lehrthätigkeit vor der Staffelei doch nicht von Bedeutung; schon die Richtung, die er hinsichtlich der Wahl der Stoffe verfolgte, ließ ihn hierzu weniger geeignet erscheinen. Dagegen war er um so mehr bestrebt, in anderer Weise auf die Ausbildung der Eleven der Akademie sowie auf Förderung des Kunstlebens in Carlsruhe hinzuwirken. Mit einem vielseitigen Wissen ausgerüstet, von feiner Bildung, im Vortrage gewandt, lebhaften, beweglichen Geistes, unterzog er sich mit Erfolg der an ihn gerichteten Bitte, durch Vorlesungen für Fachleute sowie auch durch Vorträge allgemeineren Inhalts sowohl die Schüler der Kunstschule und des Polytechnikums anzueifern, als auch unter der Bevölkerung Empfänglichkeit für Dinge der Kunst zu wecken, ein Bestreben, das um so mehr Anerkennung verdiente, als vor Berufung Woltmann's es dahier an jeder derartigen Anregung gebrach. — In den letzten Jahren beschäftigte ihn die Frage der Beziehungen der Kunst zum Gewerbe in vorzüglicher Weise. Nachdem er schon früher in mehreren Aufsätzen in der Augsburger Allgemeinen Zeitung in gediegener und geistvoller Weise diese brennende Frage der Gegenwart besprochen hatte, entwarf er speciell für die Verhältnisse seines engern Vaterlandes in einer kleinen Broschüre, die auch der Ständekammer unterbreitet wurde, Vorschläge über eine zeitgemäße Umgestaltung der Carlsruher Kunstschule, welche er gewissermaßen als eine „Hochschule der Industrie" gleichzeitig neben ihrer rein künstlerischen Aufgabe zur Ausbildung des Kunstgewerbes befähigt machen wollte. Er fand heftigen Widerspruch von einer Seite, welche das Kunstgewerbe ausschließlich der polytechnischen Anstalt zugewiesen wissen wollte, und zum Theil nicht ganz leidenschaftslose Angriffe in öffentlichen Blättern verbitterten ihm die wohlgemeinten Bestrebungen. — Wie Diez für die deutsche Kunstgenossenschaft thätig war, ist allseits bekannt. Als vieljähriger Präsident derselben übte er einen erfolgreichen Einfluß auf deren Einrichtung und Ziele trotz mannigfacher Anfeindungen. Redegewandt, von feinen Umgangsformen und sicherm Takt leitete er zumeist als Vorsitzender die Versammlungen und Feste der Genossenschaft in München, Köln, Salzburg, sowie zu Braunschweig, Antwerpen, Weimar und Düsseldorf. Das Geschick und die vielseitigen Kenntnisse, die er hierbei bekundete, mögen vielleicht die nächste Veranlassung gegeben haben, wenn, wie versichert wurde, bei Besetzung des Direktoriums der Düsseldorfer Akademie an Diez gedacht worden sein sollte. Wie es sich bei dem 50jährigen Jubiläum der Münchener Akademie um das Zustandekommen der ersten großen historischen Kunstausstellung handelte, war es Diez, der in Gemeinschaft mit seinem Freunde Teichlein die erfolgreichste Thätigkeit entwickelte und insbesondere durch sein persönliches Auftreten in Berlin die Verabfolgung der für die Ausstellung in Aussicht genommenen Werke aus den dortigen Staatsanstalten vermittelte. Dadurch erhielt die Ausstellung erst den Charakter einer allgemeinen deutschen Ausstellung im Gegensatze der partikularen Tendenzen, die sich zu gleicher Zeit geltend gemacht hatten. Endlich vergesse man nicht das große Verdienst, das sich Diez um die Feststellung richtiger Begriffe von künstlerischen Urheberrechten und die Nothwendigkeit des Schutzes durch den Staat durch öftere Anregung und Besprechung in den Zeitungen, sowie durch genossenschaftliche Eingaben erworben hat.

Werfen wir nochmals einen Blick zurück auf sein künstlerisches Schaffen und suchen wir uns klar zu machen wie er als Maler zu den Leistungen und Richtungen der zeitgenössischen Kunst zu stellen ist. Er selbst sprach sich öfters dahin aus, daß er bei Beurtheilung künstlerischer Werke einer geistvollen Erfindung, dem innern geistigen Kern der Sache das größte Gewicht beimesse, der Bildung der Formen und der Färbung dagegen nur eine untergeordnete, wenn auch nicht geradezu nebensächliche Bedeutung beilege. Diez war kein Kolorist im Sinne unserer Auffassung, er hatte sich frühzeitig von der Schule emancipirt und über der Produktion großer selbständiger Werke das Handwerk vernachlässigt, das die Malerei niemals ganz vergessen sollte; er besaß das Geheimniß der Farbe nicht, er glaubte der technischen Kunstgriffe eines Gallait oder Delaroche gar nicht zu bedürfen. Der Idealismus, der von unserm Jahrhundert noch nicht aufgegeben ist, hatte ihn mächtig beseelt; er wollte nicht Geschichte malen, nicht das Ereigniß in seiner nackten Wirklichkeit darstellen, sondern er wollte aus der Umhüllung des thatsächlichen Vorgangs heraus den Gedanken gestalten und vermeinte, auf der Leinwand den Geist der Geschichte verkörpern zu können! Diez besaß nicht den tiefen weltgeschichtlichen Sinn eines Kaulbach, noch dessen „Humor der Freiheit", indessen äußerte ein bekannter geistreicher Kritiker: seine Auffassung erinnere im besten Sinne an die moralische Betrachtung der Dinge, die in mancher Weltgeschichte vorherrscht. In allen seinen Bildern zeigt sich eine edle, hohe, meist patriotische Tendenz und jedenfalls das aufrichtige Bestreben, dem geistigen Gehalte nahe zu kommen. Leider ließ ihn seine vorwiegende Neigung zum Hochpathetischen zuweilen in's Theatralische

verfallen, und wo er an die herbe, wahre Tragik heranzutreten hatte, griff er nicht selten zum Auffallenden, zum Uebertriebenen. So sehr dies auch den Eindruck mancher seiner Werke beeinträchtigt, seine stets klare, lichtvolle Kompositionsweise, eine frische Lebendigkeit der Darstellung, die glückliche, nach dem Herzen des Volkes getroffene Wahl seiner Stoffe sicherten ihm doch jederzeit zahlreiche ergebene Verehrer, und noch heute sammelt sich in der Carlsruher Galerie vor seinen Bildern, deren sie von den bedeutendsten enthält, am liebsten die große Masse der Besucher. Er hatte seinen Ruf fest begründet, die Münchener Akademie, die belgische Kunstgenossenschaft und viele andere Vereine ernannten ihn zu ihrem Mitgliede und zahlreiche Orden schmückten seine Brust. In dem Kreise seiner Freunde aber wird sein Tod als ein schmerzlicher, unersetzlicher Verlust empfunden; er war ein treuer Freund, aufopfernd und stets bereit zu helfen, wo es zu helfen gab, im geselligen Umgang liebenswürdig und geistreich, in seinem Urtheile mild und niemals verletzend, denn er war von Herzen ein guter und edler Mensch.

Carlsruhe, 14. Januar 1871.

R. Schill.

---

* Dr. **Ludwig Eckardt**, der bekannte Aesthetiker und Wandervorleser, ist am 1. Februar auf einer Rundreise durch Böhmen zu Tetschen an der Elbe an der Gehirnentzündung verschieden. Eckardt war 1827 zu Wien geboren und trat schon 1847 mit einem Theaterstück auf, dem später verschiedene andere dramatische Versuche folgten. Die Ereignisse von 1848 trieben ihn zur Auswanderung in die Schweiz, wo er als Docent der Aesthetik an der Berner Hochschule thätig war. Dann fand er eine vorübergehende Anstellung in Baden. 1865 siedelte Eckardt in seine Vaterstadt Wien über, wo er seitdem als Privatmann lebte, mit schriftstellerischen Arbeiten und Vorlesungen eifrig und erfolgreich beschäftigt. Unter seinen literarischen Leistungen sei hier die zweibändige „Vorschule der Aesthetik" (Karlsruhe 1865) genannt.

* **Moriz von Schwind** ist am 9. Februar in München einem heftigen Krankheitsanfalle, dessen Vorboten sich bereits vor Jahr und Tag in wiederholter, bedrohlicher Weise gezeigt hatten, in einem Alter von 67 Jahren erlegen. Dem sinnigen Märchenerzähler mit Pinsel und Stift, dem Geistesverwandten Raimund's und Schubert's in phantastischer Satire und zarter, volksthümlicher Empfindung, dessen Andenken mit dem Entwickelungsgange der neu-deutschen Kunst für alle Zeiten innig verknüpft ist, werden diese Blätter selbstverständlich eine eingehende biographische Darstellung widmen. Heute stehe hier nur noch ein poetischer Nachruf, den Bauernfeld aus den Wiener Freundeskreisen dem verewigten Landsmanne und Genossen widmete:

„Unser Bund, er hat gehalten
Seit den Jünglingsjahren fest;
Plötzlich waren wir die Alten,
Doch es blieb ein Jugendrest!

Kräftig edle Ritterleiber,
Blüh'n aus deinem Stift hervor,
Wundervolle Zauberweiber
Tauchen aus dem Schilf empor.

Trauernd steh' ich vor dem Bilde,
Sanft in Farben ist's gehaucht,
Es ergreift in seiner Milde,
Wie in Poesie getaucht.

Wer den Musen immer diene,
Er verfällt der Zaubermacht —
Deine süße Melusine
Küßte dich in Todesnacht!"

Konkurrenz.

Das Schiller-Denkmal in Wien. Wir erhalten vom Bureau des Schiller-Denkmal-Komité's in Wien nachstehende Zuschrift:

„In der Sitzung des Wiener Schillerdenkmalkomité's, den 9. Februar l. J., wurde von den zur Beurtheilung der eingegangenen Entwürfe zu einem Schillerdenkmale gewählten Preisrichtern, bestehend aus den Herren Anton Grafen von Auersperg (welcher den Vorsitz führte) und den Professoren Bauer, v. Führich, Hähnel und Semper, über das Ergebniß ihrer Prüfung der besagten Gegenstände Bericht erstattet. Nach dem Wortlaute des Konkursprogrammes ist das Komité verpflichtet, das abgegebene Urtheil dieses Preisgerichts öffentlich bekannt zu geben". Dasselbe lautet:

1. In Bezug auf die eingelangten Zeichnungen, vereinigt sich das Preisgericht in der Ansicht: daß unter denselben sich allerdings ausgezeichnete Leistungen befinden, dennoch konnte keiner derselben in Hinblick auf den Zweck der plastischen Ausführung der Vorrang zuerkannt werden vor den sogleich zu erwähnenden eingelaufenen plastischen Entwürfen.

2. In Beziehung auf die eingegangenen plastischen Entwürfe einigt sich nun das Preisgericht dahin: bei vielfacher Anerkennung des künstlerischen Werthes der einzelnen Leistungen namentlich vier Entwürfe, als die hervorragendsten und des Preises würdigen, in die engere Wahl zu ziehen.

Diese vier tragen die Nummern (im Ausstellungskatalog) und Wahlsprüche, wie folgt:

Nr. 3 mit dem Wahlspruche:

„So feiert ihn! denn was dem Mann das Leben
Nur halb ertheilt, soll ganz die Nachwelt geben."

Nr. 5 mit dem Wahlspruche:

„Nur durch das Morgenthor des Schönen
Dringst Du in der Erkenntniß Land."

Nr. 18 mit dem Wahlspruche:

„Was den großen Ring bewohnet
Huldige der Sympathie."

Nr. 32 mit dem Wahlspruche:

„Durch Wahrheit zur Freiheit."

Letztere Nr. 32 wurde in plastischer Beziehung zwar den andern Entwürfen als gleichstehend gewürdigt, mußte jedoch seiner architektonischen Verhältnisse wegen und in Hinblick auf die verfügbaren Mittel außer Frage bleiben.

Da nun die drei ausgezeichneten Nummern 3, 5, 18, bei allen augenscheinlichen Vorzügen, doch in Bezug auf die Ausführung noch zu manchen begründeten Wünschen nach einzelnen Modifikationen Anlaß geben, so konnte der vom Konkursprogramme ausdrücklich für den „besten Entwurf" bestimmte erste Preis*) keinem derselben einstimmig zuerkannt werden. Bei der Abstimmung darüber ergab sich nämlich unter den fachmännischen Preisrichtern differentirende Stimmengleichheit (die Herren Professoren Bauer und v. Führich entschieden sich für Nr. 3, Prof. Hähnel und Prof. Semper für Nr. 18). Dieser Abstimmung fachmännischer Autoritäten gegenüber trug der Obmann, als Laie, gewissenhafte Bedenken, durch sein Votum eine so wichtige Entscheidung herbeizuführen.

Unter diesen Umständen fand das Preisgericht sich veranlaßt, dem Komité vorzuschlagen, daß der Gesammtbetrag der Preise (200 Dukaten) unter alle drei in Rede stehenden Bewerber gleichmäßig vertheilt werde. Das Komité hat den Vorschlag angenommen und sogleich ein Subkomité erwählt, mit dem Auftrage: aus diesen dreien, von den Fachmännern als empfehlenswerth für die Ausführung bezeichneten Entwürfen, jenen zu bestimmen, welcher als endgültig zur Ausführung gewählt werden soll.

Hierauf erfolgte die Eröffnung der versiegelten drei Couverts mit den oben angegebenen Wahlsprüchen der Nummern 3, 5, 18. Dieselbe ergab die Namen:

Nr. 3: Anton P. Wagner in Wien;
Nr. 5: Johannes Benk, derzeit in Rom;
Nr. 18: Johannes Schilling in Dresden".

Ob es nun zur engeren Wahl unter diesen drei Entwürfen kommen oder was sonst von Seiten des Wiener Schiller-Denkmal-Komité's geschehen wird, darüber werden wir demnächst berichten.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Kunstverein für Böhmen hat seinen Bericht für das Jahr 1869—70 veröffentlicht. Zu ersten Male wieder

*) Die Worte des Konkursprogrammes lauten: „Der vom Preisgerichte als der beste anerkannte Entwurf wird mit einem Preise von Einhundert Stück Dukaten, die beiden nächstfolgenden werden mit Preisen von 50 Stück Dukaten ausgezeichnet."

nach Verlauf mehrerer Jahre hat der Verein einen Zuwachs von Mitgliedern und Aktien zu verzeichnen, deren erstere auf 3471, deren letztere auf 3856 gestiegen sind. Die Jahresausstellung in Prag wurde von 10,555 Personen besucht; ausgestellt waren 313 Kunstwerke, von denen zur Verloosung 37 für ca. 7900 fl. und 27 von Privaten für ca. 9000 fl. angekauft wurden. Der reservirte Fond für monumentale Kunstwerke erreichte die Höhe von nahe an 62,000 fl. Es wird beabsichtigt, dieses Kapital zum Theil für die Ausführung eines eigenen Ausstellungsgebäudes zu verwenden. Zum nächsten Vereinsblatt ist ein Gemälde von Quido Manes „die Christenlehre" gewählt worden.

Erklärung.

In dem Hauptblatte der Vossischen Zeitung vom 16. Januar 1871 ist — wir wissen nicht, von wem und zu welchem Zwecke — ein Bescheid des Kultus-Ministers v. Mühler an den Senat der königlichen Akademie der Künste veröffentlicht, der die bekannte Umhängung einiger Bilder der letzten großen Ausstellung zum Ausgangspunkte und Gegenstande hat.

Der Bescheid zerfällt in zwei Theile, deren erster die geschehenen Vorgänge bespricht, zunächst also nur die betreffenden Kommissionen angeht, deren zweiter aber die Sache selbst ins Auge faßt: „Feststellung der Prinzipien, nach denen bei Annahme und Anordnung der Bilder in Zukunft zu verfahren sein würde".

Von diesem zweiten Theile des Bescheides wird die gesammte ausstellende Künstlerschaft unmittelbar betroffen, denn er unterwirft die eingesandten Kunstwerke einer Prüfung, deren Ausfall über ihre Annahme und Anordnung zu entscheiden habe.

Maßgebend für die Entscheidung über die Annahme soll sein: „nicht nur die technische Vollendung der Ausführung und der Name des Künstlers", sondern auch, und zwar „wesentlich", der „Gegenstand der Darstellung", die „geistige Auffassung", der „sittliche Gehalt" und die „Zulässigkeit vor dem Forum der öffentlichen Sittlichkeit".

Es liegt auf der Hand, daß „geistige Auffassung", „sittlicher Gehalt", „Zulässigkeit vor dem Forum der öffentlichen Sittlichkeit" Begriffe sind, die einer genau begränzten Deutung nicht unterliegen. Ihr Werth wird ihnen erst gegeben durch ihre Auslegung, welche in den besten Händen sein würde, wenn in letzter Instanz künstlerische Autorität zu entscheiden hätte. Die Vorgänge der großen Ausstellung von 1870 aber haben gezeigt, wie sehr dies nicht der Fall, wie drohend vielmehr die Gefahr ist, daß der Kunst ihre Gränzen gesteckt werden durch die Ansicht der jeweiligen Cultus-Behörde. Es wäre dies eine nach persönlichem Belieben weiter oder enger anzulegende Fessel für das tüchtige künstlerische Streben, nicht in Betreff der technischen Vollendung, sondern des wahren geistigen und sittlichen Gehalts, die wir tief beklagen müßten. Ein solches einseitiges Vorgehen würde mit der Kunstentwicklung der letzten Jahrzehende vollständig brechen, insbesondere auch mit den Traditionen, die in Preußen geschaffen wurden durch Friedrich Wilhelm IV., einen Fürsten, der, kunstsinnig und religiös, dennoch die Interessen der Kunst und der Religion zum Segen beider so wohl aus einander zu halten wußte. In Bezug auf die Anordnung der Bilder erklärt der Bescheid, daß die Zusammenstellung so verletzender Kontraste, wie sie bei der letzten Kunst-Ausstellung Statt gefunden habe (eine Venus Anadyomene und eine Mater dolorosa, eine Christusfigur und eine Callisto), „für die Folge vermieden werden müsse", daß „der Besuch der Ausstellung nicht auf einem blos abstrakten Kunstinteresse beruhe", daß „die zur Anordnung der Bilder bestellte Kommission den Bedürfnissen und Empfindungen eines größeren Zuschauerkreises gerecht zu werden habe", daß deshalb „Gemälde, welche ohne tieferen geistigen Gehalt ihren Werth wesentlich nur in der Behandlung des nackten Fleisches suchen, so weit sie überhaupt Aufnahme finden, doch nicht gerade in einer anspruchsvoll hervortretenden Weise placirt und jedenfalls nicht in unmittelbare Berührung mit Bildern gebracht werden sollen, welche zu ernster, heiliger Betrachtung auffordern."

Wir unsererseits halten die Kunst-Ausstellung recht eigentlich für den Ort, zu dessen Besuch einzig und allein das Interesse an der Kunst bewegen soll. Wer zu anderen Zwecken jene Räume aufsucht, seien diese Zwecke nun profaner oder heiliger Natur, hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn er sich nicht befriedigt findet.

Wir sind ferner der Ueberzeugung, daß, wenn die Anordnung nach rein künstlerischen Rücksichten erfolgt, gerade dem größeren Beschauerkreise, den wir unter den Gebildeten aller Stände und aller Richtungen zu suchen haben, am besten Genüge geschieht; denn dieser erwartet mit Recht, in der Ausstellung ein Gesammtbild der künstlerischen Leistungen der Nationen oder der Zeit zu finden; durch Anordnung nach Gesichtspunkten aber, die der Kunst total fremd sind, kann dieses Gesammtbild nur verzerrt werden. Das mehr oder minder nahe Nebeneinander von religiösen Darstellungen und solchen Darstellungen des Nackten, wie die in Rede stehenden, durchaus stylvoll und maßvoll gedachten Bilder von Schlösser und Schauß, kann nur dem Sinne verletzend sein, welcher von dem Künstler nicht gedacht und nicht gewollt ist, sondern sich aus sich selber in die Darstellung überträgt. Wie wäre sonst, um nicht von sämmtlichen europäischen Museen reden zu müssen, im hiesigen königlichen Museum z. B. die unmittelbare Nachbarschaft der Io, der Leda und des Schweißtuches der heiligen Veronica zu ertragen? Ein reiner Sinn war es, der diese Nachbarschaft zuließ, ein Sinn, dem die sonst so oft zu beklagende Verwechslung von Prüderie und echter Frömmigkeit fern war. Was aber das Museum für die Vergangenheit der Kunst ist, das ist die Ausstellung für ihre Gegenwart.

Was nun die Darstellung des nackten menschlichen Körpers selber anlangt, diese ernste und hohe Aufgabe der bildenden Kunst, die als solche von allen in Betracht kommenden Zeiten und Nationen stets anerkannt worden ist, sind wir der Ueberzeugung, daß nirgends dem Künstler mehr Gelegenheit gegeben ist, auch abgesehen von dem sogenannten „tieferen geistigen Gehalt", das Streben nach edler Auffassung, idealer Schönheit in Formen- und Farbengebung voller zu bethätigen als hier, daß diese Aufgabe deshalb nicht oft genug bearbeitet, ihre gelungene Lösung nicht ehrenvoll genug placirt werden kann.

Für die ganz eigenthümliche Art von Kunstbetrachtung endlich, zwei in verschiedenen Rahmen und unter verschiedenen Nummern zufällig neben einander hängende Bilder auf einander zu beziehen und die Bewegung einer Figur des einen Bildes auf den Inhalt des anderen zu deuten — haben wir kein Verständniß und keine Entgegnung.

Ungern tritt der Verein auf diese Weise in die Oeffentlichkeit; die Publicirung jenes Bescheides aber und sein Inhalt fordern dazu heraus.

In der Erkenntniß, daß die innersten Interessen der freien künstlerischen Arbeit bedroht sind, thut der Verein, der nahezu alle Künstler Berlins umfaßt, diesen Schritt mit der in dieser Zeit mehr als je bedeutungsvollen Zuversicht, im Sinne der gesammten deutschen Künstlerschaft zu handeln, einer Genossenschaft, die sich bewußt ist, die Achtung vor der Würde und Reinheit ihrer Kunst auch ohne Censur, wie die angedrohte, stets bewahrt zu haben.

Berlin, 24. Januar 1871.

Der Verein Berliner Künstler.

Todes-Anzeige.

Allen Freunden und Bekannten sowie den Lesern dieses Blattes im Allgemeinen, die so oft Gelegenheit hatten, sich an den Leistungen seiner Pressen zu erfreuen, widme ich mit betrübtem Herzen die Anzeige, daß mein braver Freund, der Buchdruckereibesitzer

Conrad Grumbach,

nach mehrwöchentlichen schweren Leiden am 12. d. Mts. sanft entschlafen ist. Leipzig verliert an ihm einen seiner geachtetsten Bürger, hochgeschätzt wegen der Lauterkeit seines Charakters, seiner seltenen Herzensgüte, seiner edeln uneigennützigen Denkart. Was er als Fachmann werth war, daran zu erinnern, ist an dieser Stelle kaum nöthig. Für Pflege und Förderung des Holzschnittdrucks war er mit rastlosem Eifer bemüht, und sein künstlerisch gebildeter Blick wie seine technische Gewandtheit ließ ihn dabei manche Schwierigkeiten leicht überwinden. Die zahlreichen trefflichen Drucke, die für das In- und Ausland aus seiner Offizin hervorgegangen, werden ihm ein lange andauerndes Andenken bewahren.

Leipzig, den 14. Februar 1871.

E. A. Seemann.

Concurs-Programm

für

Einen silbernen Ehrenschild.

[37] Das Comité, welches sich in *Hamburg* gebildet hat, um dem General **von Werder** einen Ehrenschild zu widmen, ladet hierdurch deutsche Künstler und Inhaber von metallurgischen Kunst-Instituten ein, für die Beschaffung der ersten Idee dazu in Concurrenz zu treten.

Der Schild soll ein Kunstwerk von monumentalem Charakter sein, und zwar ganz, oder auch in Verbindung mit anderem edlen Metall, hauptsächlich in feinem Silber ausgeführt werden. — Als Hauptidee soll die Verherrlichung der ruhmwürdigen Thaten des tapferen Generals festgehalten werden.

Die Concurrirenden haben einen ersten Entwurf, sei es als Zeichnung oder als Modell, genau in einem Drittheil der vom Verfasser beabsichtigten Grösse herzustellen und spätestens bis zum 31. März d J., als letztem Termin, an das unterzeichnete Comité pr. Adr. **Arnold Otto Meyer**, Grimm No. 15, einzureichen; später eintreffende Arbeiten können nicht berücksichtigt werden.

Jeder Entwurf soll, wenn möglich, von einem Kosten- und Zeit-Anschlage begleitet sein, zu welchen beiden Angaben der Concurrirende die Ausführung der Arbeit übernehmen würde. Der etwa eingereichte Kosten-Anschlag soll sich vorzugsweise auf die Uebernahme des ganzen Werkes bis zur Vollendung in allen Theilen erstrecken, in welchem Falle auch Gewicht und Feingehalt des Materials angegeben werden müsste; andernfalls aber sollte der Anschlag die vollständige Herstellung des benöthigten Modells bis zur Ausführung desselben in sich fassen. Die vorläufige, unmaassgebliche Meinung des Comité behufs Kostenanschlages ist in den auswärtigen Städten durch die Kunstvereine daselbst zu erfahren und in Hamburg bei **Arnold Otto Meyer.** Als Termin für die Herstellung wünscht das Comité, dass das ganze Werk noch in diesem Jahre beendigt würde. Ausserdem ist jeder Entwurf mit einer Erklärung der Anlage und des leitenden Gedankens zu versehen: — ebenso ist das beabsichtigte Material und dessen Anwendung für die Ausführung anzugeben. Endlich ist jeder Entwurf mit einer Devise zu bezeichnen und in einem versiegelten Couvert, welches aussen die gleiche Devise trägt, sind Name und Wohnort des Verfassers anzugeben. Die Couverte werden nur im Falle der Wahl eines Entwurfes geöffnet.

Das aus Mitgliedern des Comité unter Beirath von Kunstbeflissenen, die nicht selbst concurriren dürfen, zusammengesetzte Schiedsgericht wird nach dem 31. März zusammentreten und durch Abstimmung seine Wahl über die für den Zweck meist entsprechenden Vorlagen treffen.

Das Comité behält sich die freie Entscheidung vor, einen von den Entwürfen zur Ausführung bringen zu lassen und darüber mit dem Verfasser (geringe Modificationen eingeschlossen) in Unterhandlung zu treten; oder auch es soll dem best erfundenen Entwurfe als erster Preis eine Prämie von Crt. Thlr. 150 zuerkannt werden. Als zweiter Preis für einen rühmlichen Enwurf wird eine Prämie von Crt. Thlr. 100 ausgesetzt.

Der zur Ausführung gewählte Entwurf wird mit der Bestellung alleiniges Eigenthum des Comité; ebenso die prämiirten Entwürfe. Sofern ein Uebereinkommen darüber stattfindet, soll der nun für ein Modell concurrirende Verfasser, falls sein Entwurf die Bestellung nach sich zieht, auch mit der artistischen Leitung der ganzen Arbeit betraut werden.

Die vom Schiedsgerichte getroffene Wahl für die Bestellung oder für die Prämien wird veröffentlicht. — Die nicht erworbenen Entwürfe können gegen Angabe der Adresse bis Ende dieses Jahres zurückgefordert werden und sollen den Eignern dann frankirt wieder zugehen. Spätere Reclamationen können nicht berücksichtigt werden.

Das Comité zur Beschaffung eines Ehrengeschenks für General von Werder:
J. Cesar Godeffroy, Vorsitzender.

Hamburg am 10. Februar 1871.

Die Buchdruckerei

von

C. GRUMBACH

in Leipzig.

wird nach dem am 12. d. Mts. erfolgten Ableben des Besitzers mit den vorhandenen tüchtigen Kräften und ungeschwächten Mitteln in der bisherigen Weise fortgeführt und bittet um Fortdauer des Vertrauens, welches dem Geschäfte bisher in so reichem Maasse zu Theil geworden. [38]

---

[39] Im Commissionsverlage von **E. A. Seemann** in Leipzig erscheint:

Denkmäler der Weltgeschichte

in malerischen Original-Ansichten in Stahlstich,

geschichtlich und kunsthistorisch beschrieben von

S. Vögelin,

Prof. am Polytechnikum in Zürich.

I.—V. Lieferung

enthaltend: 1. Pyramiden von Memphis. 2. Ruinen von Theben. 3. Die Memnonstatuen. 4. Obelisk von Luxor. 5. Ruinen des Tempels von Karnak. 6. Felsentempel zu Ebsambul. 7. Höhle zu Girscheh. 8. Tempel zu Edfu. 9. Ruinen des Tempels zu Philae. 10. Die Insel Philae. 11. Tempel zu Abydos. 12. Tempel zu Kum Ombo. 13. Pyramide des Cestius. 14. Thupará Maja-Dagop. 15. Felsengrotte von Elephanta. 16. Kailasa zu Ellora. 17. Tempel von Boro-Budor. 18. 19. Palast zu Uxmal. 20. Uebersicht der Ruinen von Uxmal.

Jede Lieferung enthält 4 Stahlstiche gr. 4. und kostet $12\frac{1}{2}$ Sgr.; das Ganze ist auf 40—50 Lieferungen berechnet.

Bei **Eduard Quaas** in **Berlin**, Stechbahn 2, befinden sich Depots nachstehender Originalphotographien:

Baron Paul des Granges' Classische Ansichten und Denkmäler Griechenlands.
I. Ausgabe, 60 Blatt (auf Carton 18 × 24 Zoll) à $1\frac{1}{2}$ Thlr. per Blatt.
II. Ausgabe, 96 Blatt (auf Carton 12 × 18 Zoll) à 25 Sgr.

Sculpturen des Museums zu Athen. 14 Blatt (auf Carton 14 × 18 Zoll) à 25 Sgr., ein Spezial-Katalog griechischer Ansichten und der Sculpturen gratis.

Sculpturen der Museen des Vatikans und Capitols zu Rom, der Uffizien zu Florenz, des Museo nazionale zu Neapel (einschliesslich der Bronzen und Mosaikgemälde) 230 Blatt (auf Carton 15 × 12 Zoll) à 15 Sgr. per Blatt.

Tempelreste von Egypten und Nubien. 120 neue englische Aufnahmen (auf Carton 15 × 12 Zoll) à 20 Sgr. per Blatt.

Auswahlsendungen an die Interessenten direkt werden gern vollzogen; bei einem Bedarfe von mindestens 12 Thlr. liefere ich portofrei. [40]

Nr. 10 der Kunstchronik wird Freitag d. 3. März ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3). zu richten.

3. März.



Nr. 10.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Das Ergebniß der Konkurrenz für das Wiener Schillerdenkmal.

* In der letzten Nummer der Kunst-Chronik haben wir den Spruch der fünf Preisrichter mitgetheilt, welche zur Beurtheilung der Konkursentwürfe für das Wiener Schillerdenkmal berufen waren. Die Jury wählte aus der Gesammtzahl der 44 Projekte drei als die hervorragendsten aus, von denen sie zwar keines mit Majorität als des ersten Preises würdig erachtete, welche sie jedoch alle drei dem Komité, unter Voraussetzung gewisser Modifikationen, als ausführbar und ausführungswürdig anempfahl. Die Urheber dieser drei Projekte, Wagner in Wien (Nr. 3), Benk in Rom (Nr. 5) und Schilling in Dresden (Nr. 18) wurden demnach vom Komité mit dem zweiten Preise gekrönt, und es entstand nun die Frage, was weiter zu thun sei: ob man die Konkurrenz damit als in der Hauptsache resultatlos betrachten und eine neue, sei es beschränkte, sei es allgemeine Preisbewerbung ausschreiben, oder ob man die von der Jury nicht vollzogene Wahl des mit der Ausführung zu betrauenden Künstlers selbständig vornehmen solle.

Das Denkmal-Komité hat sich für das Letztere entschieden. In der Plenarsitzung vom 19. Februar wurde der nahezu einstimmige Beschluß gefaßt, Johannes Schilling in Dresden, den Urheber des Projektes Nr. 18, unter Hinweis auf die von den Mitgliedern der Jury beantragten Modifikationen seines Entwurfs, mit der Ausführung des Denkmals zu beauftragen.

Die Größe und Erhabenheit der Aufgabe, der Umstand namentlich, daß es das erste monumentale Werk dieser Art von allgemein deutscher und idealer Konzeption ist, welches einen öffentlichen Platz der Hauptstadt Oesterreich's zieren soll, haben dieser Konkurrenz eine weit über das Interesse des Tages hinausreichende Bedeutung verliehen. Der im Kriegsjahr auffallend zahlreichen Betheiligung der Künstlerwelt am Konkurse kam eine ebenso rege Theilnahme von Seiten der Bevölkerung Wien's entgegen, und es ist sehr natürlich, wenn sich in den künstlerischen Ehrgeiz der einheimischen Meister, aus deren Reihen so mancher an dem edlen Wettkampfe Theil nahm, auch hie und da ein Tropfen lokalpatriotischer Erregung mischte. Diejenigen aber, welche diesem sonst sehr berechtigten Patriotismus in einer ausschließlich künstlerischen Angelegenheit die erste Stimme gewahrt wissen wollen, müssen es sich gesagt sein lassen, daß die einheimische Kunst leider kein Werk von eminenter Bedeutung, keine plastische Skizze wenigstens, die sich eines durchschlagenden Erfolges rühmen könnte, zu Tage gefördert hat. Unter den gezeichneten Entwürfen aus Wien war allerdings einer (Nr. 42, mit dem Motto: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst“) wahrhaft monumental gedacht und dazu von origineller, im Style der Rahl'schen Schule verkörperter Erfindung; er stellte den Dichter als den Sänger des Liedes an die Freude in hymnischer Begeisterung dar, mit der Rechten den Becher schwingend, welchen ihm die zur Seite knieende Hebe kredenzt. Die beiden plastischen Entwürfe dagegen, welche die öffentliche Stimme außer den drei prämirten noch mit zur engeren Wahl hinzugezogen wünschte (Nr. 10, mit dem Motto: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben; bewahret sie!“ und Nr. 16, mit dem Motto: „Der rechte Schütze hilft sich selbst“), stammen augenscheinlich nicht aus der Wiener, sondern wahrscheinlich beide — Nr. 10 gewiß, — aus der Berliner Schule. Unseres Erachtens halten sie dem Wagner'schen Projekt zum min-

besten das Gleichgewicht. Bei Nr. 10 ist der Gesammtaufbau sehr glücklich, vielleicht der glücklichste von allen; Nr. 16 bestach wieder durch die trefflich charakterisirte und fein durchgebildete Schillerfigur, während die Sockelfiguren, besonders in ihrer Verbindung mit der Architektur Manches zu wünschen übrig ließen. Zur Prämirung konnte dieser Entwurf nicht mit vorgeschlagen werden, weil sich der Urheber nicht an die vorgeschriebenen Maaße gebunden und dadurch namentlich in der Gestalt seines Schiller einen bedeutenden Vorsprung vor sämmtlichen Mitbewerbern gewonnen hatte. Dem Entwurfe Nr 10 stand, abgesehen von der theatralisch bewegten Hauptfigur, besonders die allzu nahe Verwandtschaft mit dem Berliner Schillerdenkmal im Wege.

Was nun die drei zur engeren Wahl gekommenen Projekte betrifft, so sind wir in den Stand gesetzt, den Lesern vor allem die Schriftstücke mitzutheilen, in welchen die vier der Jury angehörigen Künstler ihre Vota vor dem Komité motivirt haben. Dieselben lauten in der Reihe, wie sie in der Komité-Versammlung vorgetragen wurden, folgendermaßen:

I und II.

„Die Motive meiner Bevorzugung des Modells Nr. 3 beruhen auf den Anforderungen, welche ich an jedes monumentale Werk ähnlichen Inhalts wie das Schillerdenkmal mache. Sie sind folgende:

„Einfachheit des Gedankens, ruhige Stabilität der formellen Erscheinung des Ganzen, welche selbst durch die freien Bestandtheile (Figuren) möglichst gewahrt wird, so daß der symmetrische Eindruck nicht unter zu freier Bewegung der Gestalten leidet. Einkleidung des Gedankens in Darstellung abstrakter Begriffe (Allegorien), Vermeidung aller Anhäufung von Beiwerk. Unterordnung des Letzteren unter die architektonische Grundform. Enthaltung von allem Genrehaften in Anwendung konkreter Motive (in gegebenem Falle aus den dramatischen Werken des Dichters). Einzelnen Anforderungen solcher Art ist in mehreren der eingelaufenen Konkursarbeiten in anerkennenswerther Weise Genüge gethan. Nach meinem Dafürhalten genügt ihnen am meisten und allgemeinsten das Modell Nr. 3, weßhalb ich mich für selbes zur Prämirung mit dem ersten Preise entschied.

Hochachtungsvollst

Wien 11. Febr. 1871. **Joseph Ritter von Führich.** $\frac{m}{p}$"

„Der oben ausgesprochenen Ansicht und Meinung stimmt mit vollster Ueberzeugung bei, so auch ganz mit einverstanden

Franz Bauer, $\frac{m}{p}$"
k. Professor.

III.

„Von dem geehrten Komité zur Errichtung eines Schillerdenkmales in seiner Plenarsitzung vom 9. d. M. darum angegangen, mein Votum für die unter Nr. 5 u. Nr. 18 katalogisirten plastischen Entwürfe zu einem Schillerdenkmal näher zu begründen, habe ich die Ehre dasselbe in Folgendem zu motiviren:

Beide Entwürfe finde ich im hohem Grade geistvoll und vollkommen würdig, zur Ausführung zu gelangen. Ueber die Mängel, woran der architektonische Theil dieser beiden Entwürfe leidet, hat sich die Jury bereits gutachtlich mit Einstimmigkeit ausgesprochen, und es handelt sich hier lediglich um den plastischen Theil derselben.

Dem Entwurfe Nr. 5 liegt ein trefflicher Gedanke zu Grunde, nur vermisse ich hier jene engere geistige Beziehung der vier oberen Figuren zu den vier unteren Gestalten des Sockels. Nachdem sich eben die Jury bereits einstimmig dahin ausgesprochen hat, daß die vier oberen Sockelfiguren des Marquis Posa, des Wallenstein, der Jungfrau von Orleans und der Maria Stuart sich in zu großer Nähe der vier unteren, mindestens lebensgroß gedachten allegorischen Figuren befinden, zu zwergartig erscheinen und durch Kindergestalten als Genien auch Lebensgröße erhalten müßten, so würde dieser Gedanke zerrissen und ein neuer für den Inhalt dieser Genien zu suchen sein. Die Hauptfigur dieses Entwurfes, Schiller selbst, finde ich sehr glücklich, weil sie, obgleich modern gekleidet, in ihren Hauptmassen fast wie im idealen Gewande erscheint und sich durch ihre Hauptlinien sehr gut mit der Architektur verbindet, wodurch das Ganze entschieden monumental wirkt. —

Nr. 18. Der Gedanke, welcher den Gestalten des Sockels zu Grunde liegt, ist genial zu nennen und spricht uns warm, lebensfroh und leichtverständlich an, denn der Zusammenhang dieser acht Gestalten ist ein inniger. Ebenso glücklich ist die Formgebung des Ganzen.

Nur auf Grund der höchsten Achtung für ein solches Werk erlaube ich mir hier mein Bedenken über die das Maß überschreitende Größe der obern Sockelfiguren wiederholt auszusprechen, ein Uebelstand dem sehr leicht abzuhelfen ist. Die Gestalt Schillers ist für eine mehr realistische Auffassung vielleicht etwas zu jugendlich schön gehalten und dürfte bei Ausführung im Großen etwas schärfer zu individualisiren sein, wobei auch die Mängel seines sterblichen Theiles nicht ganz verläugnet werden. Sonst zeigt sich in der Zeichnung und Modellirung auch dieser Gestalt der gereiftere Künstler, in dessen Meisterhand man eine so große ehrenvolle Aufgabe wie die des Schillerdenkmales mit vollstem Vertrauen legen könnte.

Nach reiflicher Ueberlegung bin auch ich zu der Ansicht gelangt, daß ihm, dem Meister Schilling, der erste Preis gebührt.

Nr. 3, Entwurf von Wagner, kann ich nicht auf gleiche Höhe mit den beiden vorhergedachten Entwürfen stellen; denn sein Vorzug besteht einzig und allein im Dekorativen, in der glücklichen Uebereinstimmung der Verhältnisse der Architektur zur Plastik. Den Gedanken zu den Figuren des Postamentes finde ich nicht bedeutsam genug, ja sogar banal. Am obern Theile des Postaments sehe ich wohl vier nichtssagende Genien mit Kränzen, aber dem Ganzen fehlt der Genius, welcher die Entwürfe Nr. 18 und Nr. 5 belebt. Der Statuette Schillers auf diesem Entwurfe vermag ich durchaus nichts abzugewinnen.

Wien 11. Febr. 1871. **Ernst Hähnel.** $\frac{m}{p.}$"

IV.

Begründung meines Votums zu Gunsten der Modellskizze Nr. 18.

„Wenn es schon in hohem Grade mißlich erscheint, in einem Wettkampfe der Künste unter Leistungen, die sich durch nahezu gleiche künstlerische Vorzüge empfehlen, eine als die vorzüglichere bezeichnen zu sollen, so wird die Begründung einer solchen Bevorzugung durch Wort oder Schrift deshalb

fast unmöglich, weil in den Künsten die Unterschiede zwischen dem Guten und dem Besseren oft so zarter Beschaffenheit sind, daß sie sich dem kalten Verstandsurtheile entziehen und sich weit weniger darlegen als empfinden lassen.

So beruht denn auch das von mir abgegebene Votum, wonach meiner subjektiven Beurtheilung nach der Skizze Nr. 18 der erste, der Skizze Nr. 5 der zweite und der Skizze Nr. 3 der dritte Rang unter den drei von der Jury hervorgehobenen Konkurrenzarbeiten gebühren würde, zunächst auf nicht diskutablen, ästhetischen oder Gefühlsgründen, die jedoch durch gewisse kritische Erwägungen ihre Unterstützung finden dürften.

So macht sich z. B. bei der Vergleichung der drei von der Jury ausgezeichneten Skizzen zunächst in rein architektonischer Beziehung an dem Projekte Nr. 18 die innigere Verschmelzung und Harmonie zwischen der Architektur und der Plastik geltend, so wie denn auch an dieser Leistung mehr als an den beiden andern sich der Stil der architektonischen Bestandtheile als für die Ausführung in Metall berechnet kundgibt, womit nicht gesagt sein soll, daß in dieser und in anderen Beziehungen nicht noch gewisse kleine Modifikationen der architektonischen Formen und Verhältnisse bei der Ausführung vorzunehmen sein dürften.

Ein weiterer leicht in Worte zu fassender Vorzug des Modelles Nr. 18 besteht in dem leitenden Grundgedanken, womit der Künstler die innigste und sinnigste Verknüpfung sämmtlicher plastischer Bestandtheile seines Werkes zu bewerkstelligen und sie zu lebensvollster und mannigfaltigster Entwicklung der menschlichen Formen zu verwenden bestrebt war. Gleichen inneren Zusammenhang, gleiche lebensvolle Abwechslung und Gegensätzlichkeit der Formen, gleiche Neuheit der Motive konnten die Mitkonkurrenten selbst bei allem Aufwande des Talentes, der Kunst und selbst des Genius nicht erreichen, schon aus dem einen Grunde der weniger glücklichen Wahl des leitenden Grundgedankens der Komposition. Es kann noch hinzugefügt werden, daß der Gedankenzug, welcher den Autor der Skizze Nr. 18 bei seiner Komposition leitete, einer geistvollen Vermittlung zwischen Realistik und Idealismus, einem vom klassischen Kostüm emancipirten Idealismus, wie er von den größten Meistern der Renaissance erstrebt wurde, außerordentlich günstig ist.

Wäre es dem Autor der Skizze Nr. 18 bei der Hauptstatue (der Schillerfigur) im gleichem Maße wie bei den übrigen figürlichen Bestandtheilen seiner Komposition gelungen, diese Vermittlung zwischen Realismus und von der Chlamys emancipirtem Idealismus zu treffen, so würde von ihm die letzte Konseqnenz seiner so glücklich erfaßten und geistvoll durchgeführten Konzeption erreicht worden sein.

Wien, 17. Febr. 1871. **Gottfried Semper**".

Es geht aus diesen Aeußerungen der künstlerischen Fachmänner hervor, daß von den beiden Vertretern des Wagner'schen Entwurfes mehr die in dessen Konzeption und Aufbau bewährten Grundsätze, von den beiden andern Vertretern aber, welche dem Schilling'schen Projekt die Palme zuertheilten, außer der Leistung selbst vornehmlich das darin bewiesene Talent in die Wagschale geworfen wurde. Und von diesem Gesichtspunkte betrachtet, mußte sich der Schilling'sche Entwurf, als das unläugbare Zeugniß hervorragender Begabung und völlig reifer künstlerischer Durchbildung, auch dem Denkmal-Komité als der preiswürdigste darstellen. Korrekter wäre es unsres Erachtens gewesen, wenn man die drei Prämirten zunächst aufgefordert hätte, die an ihren Entwürfen von der Jury beantragten Veränderungen auszuführen, um dann erst die definitive Wahl zu treffen. Allein man schreckte vor einer nochmaligen Verschiebung der Sache zurück und fürchtete, daß vielleicht auch diese engere Konkurrenz kein entscheidendes Resultat herbeiführen möchte. Dazu kam, daß Graf Anton Auersperg, welcher sich als Präsident der Jury des dirimirenden Votums zwischen den gleichwiegenden Parteien enthalten hatte, in seiner Eigenschaft als Vorsitzender des Denkmal-Komité's ebenfalls mit aller Wärme für das Schilling'sche Projekt eintrat und dieses sein Votum in einem ausführlichen, leider nicht für die Oeffentlichkeit bestimmten Schreiben begründete.

So kam das entscheidende Urtheil des Komité's zu Stande, an dessen Ergebniß auch die sonst divergirendsten Meinungen jedenfalls das Eine nicht erschüttern können, daß es diesmal keine Mittelmäßigkeit, sondern ein bewährter, hochbegabter Meister von allgemein anerkanntem, rühmlichem Namen ist, welchem die Ausführung dieser großartigen Aufgabe zufiel. Möge das weitere Gedeihen des Werkes dem guten Anfang entsprechen und die Wirksamkeit Schilling's durch seine Schöpfung für das Kunstleben Wien's von segensreichen Folgen werden! Sobald der Meister den Entwurf in größeren Dimensionen mit den beantragten Modifikationen zu endgiltiger Annahme vorgelegt haben wird, hoffen wir den Lesern die reiche Komposition in Bild und Erläuterung vorführen zu können.

Korrespondenz.

Dresden, im Januar.

c. Der Jahreswechsel, an dem Jeder gern seinen Verbindlichkeiten, vulgo Schulden, nachzudenken pflegt, mahnt uns an einen dem Dresdener Kunstleben schuldigen Bericht.

Bei einem Rückblick auf die Erscheinungen desselben in der letzten Hälfte des verflossenen Jahres ist zunächst der akademischen Ausstellung zu gedenken. Ohne daß der Krieg einen Einfluß auf ihre Physiognomie gehabt hätte, stand sie weder quantitativ noch qualitativ früheren Ausstellungen nach. Nur bezüglich des Verkaufs wie überhaupt der Theilnahme des Publikums wurde geklagt. Der Katalog zählte 855 Werke auf. Lebhafter als sonst hatten sich auswärtige Künstler betheiligt, und nur die Berliner waren, ihrer gleichzeitigen Ausstellung wegen, fast gar nicht vertreten. Das Gros war wie immer Mittelgut; doch fehlte es auch nicht an hervorragenderen Leistungen, worunter namentlich einige treffliche Kartons von Peschel, Grosse, Walther. Die eigentlichen Glanzpunkte bildeten: E. Steinle's reizende Märchenschöpfung „Schneewittchen und Rosenroth“, H. v. An-

geli's prächtig durchgeführtes Genrebild: „der Rächer seiner Ehre" und eine fein gestimmte kleine Landschaft „Partie am Chiemsee" von R. Ruß in Wien. Auf dem Gebiete der Plastik hatte ein Schüler Hähnel's, K. Echtermeyer, in einer „tanzenden Bacchantin" eine recht gute Arbeit geliefert. Für die Abtheilung der Werke vaterländischer Künstler in der k. Gemäldegalerie sind zwei Bilder, eine Landschaft von H. Gärtner und ein Architekturstück von Th. Choulant, angekauft worden.

Die nach Schluß der akademischen Ausstellung in denselben Räumen auf der Brühl'schen Terrasse wieder eröffnete Kunstvereinsausstellung brachte bis jetzt wenig Erquickliches. Vorigen Winter half man sich mit älteren Sachen; Zeichnungen von Rethel, Schnorr, Ludwig Richter, Overbeck u. A. gelangten zur Ausstellung; diesen Winter fehlte leider Derartiges. Auch die zahlreichen Konkurrenzen, welche im Interesse unserer heimischen Historienmalerei in der letzten Zeit ausgeschrieben waren, boten in ihren Resultaten nichts Erhebliches. Auffallend war zudem die geringe Betheiligung an diesen Konkurrenzen. Dieselben bezweckten die Beschaffung von Wandgemälden für verschiedene Kirchen und Schulen des Landes. Eine dieser Konkurrenzen hatte der Kunstverein ausgeschrieben, die übrigen das Ministerium des Innern, welches den von den Ständen des Landes bewilligten Fond für öffentliche Kunstzwecke verwaltet. Auch auf dem Gebiete der Plastik, und hier mit mehr Glück als auf jenem der Malerei, sucht man durch die Mittel des genannten Fonds anregend und fördernd zu wirken. Die zuletzt ausgeschriebene und noch im Gange befindliche Konkurrenz auf diesem Gebiete, erstrebt die Herstellung eines bronzenen Standbildes des Stammvaters unseres Königshauses, Herzogs Albrecht des Beherzten, auf dem Burghofe zwischen der Albrechtsburg und dem Dome zu Meißen.

Wir haben die Albrechtsburg genannt, die mit vollem Rechte als eine der schönsten gothischen Schloßanlagen gilt. Manchem Leser dieses Blattes, der den Verfall dieses schönen Baues gesehen oder von der projektirten Restauration gehört hat, wird die Frage nach dem gegenwärtigen Zustande des Schlosses auf den Lippen schweben. Bekanntlich ist das stolze Bauwerk durch die seit Anfang des vorigen Jahrhunderts in seinen Räumen befindliche Porzellanfabrik stark entstellt und geschädigt worden. Die unnatürliche Verbindung der Fabrik mit dem Schlosse wurde in Folge dessen in den 50er Jahren gelöst; zunächst aber nur zum Nutzen der Porzellanfabrik, die, seitdem sie im neugeschaffenen, eigenen Wohnhause arbeitet, einen neuen, bedeutenden Betriebsaufschwung erfahren hat; weniger dagegen haben sich bis jetzt die Hoffnungen verwirklichen wollen, welche man für die Albrechtsburg an die Lösung jener Verbindung knüpfte. Zwar wurde vom sächsischen Landtage eine Summe bewilligt zu dem Zwecke, einestheils das Bauwerk von allen spätern Einbauten und Verunstaltungen zu säubern, anderntheils diejenigen Reparaturen vorzunehmen, welche geeignet wären, das Schloß auf lange Zeit vor weiterem Verfall zu schützen. Leider jedoch konnte dieser Zweck nur theilweise erreicht werden, da schon nach zwei Jahren der Baufonds erschöpft war, so daß die Arbeit sistirt werden mußte und nun bereits seit 1867 ruht. Was bis jetzt erreicht wurde, ist, daß auch für den Laien der großartige Plan des Bauwerks wieder anschaulich und verständlich geworden. Befreit von den unberechtigten und unwürdigen Einbauten und Entstellungen, zeigen die verschiedenen Räume wieder ihre ursprüngliche prächtige Gestaltung, die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Gewölbe, und klar tritt vor das Auge jedes kunstsinnigen Besuchers die Zweckmäßigkeit und malerische Gruppirung der Gesammtanlage. Doch macht das Ganze dabei immer noch einen ruinösen oder unfertigen Eindruck. In den hohen Hallen, denen es an jeglicher Ausstattung fehlt, liegt tiefer Schutt, und Thüren und Fenster sind mit rohen Brettern verschlagen. Jedenfalls verdient dieses hervorragende Denkmal der Gothik eine völlige Wiederherstellung. Hoffen wir, daß in den kommenden Friedensjahren sich die Mittel bieten, das unterbrochene Restaurationswerk wieder aufnehmen und in würdiger Weise vollenden zu können.

Wie die Gothik der Albrechtsburg in Meißen, so verlieh die Renaissance dem königlichen Schlosse in Dresden ihr Gepräge. Dasselbe hat sich am letztgenannten Bau sehr verwischt und zeigt sich in charakteristischer Weise nur noch in einigen Höfen. Dazu gehört der aus den letzten Decennien des 16. Jahrhunderts stammende sogenannte Stallhof. Trotz mancherlei Umgestaltungen, welche dieser Hof im Laufe der Zeit erfahren, ist seine Anlage in ihrer Eigenthümlichkeit doch noch von großer malerischer Wirkung; einzelne Bautheile, Säulen, Gitter und dergleichen Details können als glänzende Beispiele der Renaissancedekoration gelten und geben zugleich noch Zeugniß von der einstigen Pracht des ganzen Baues. Von so fesselndem Reize der innere Hof in seiner architektonischen Anlage und Ausstattung sich theilweise gegenwärtig noch darstellt, in ebenso reicher Weise mit phantastischen Bildern und Ornamenten, war auch ehedem das diesen Hof nach Norden zu abschließende Langhaus (das jetzige Gewehrgalerie-Gebäude) auf seiner, der Augustusstraße zugewendeten Façade geschmückt. Diese Dekoration, von der alte Abbildungen noch einige Anschauung gewähren, ist bei einer Feuersbrunst im vorigen Jahrhundert zu Grunde gegangen, und die lange und hohe leere Wand, ist jetzt von einer Kahlheit, die mit der stattlichen Anlage der Augustusstraße, wie überhaupt mit dem Charakter des ganzen Stadttheils in schreiendem Widerspruche steht. Diesem Uebelstand verspricht ein Projekt des Malers

W. Walther abzuhelfen, das, dem Vernehmen nach, auf Anregung des Prinzen Georg, des Kurators der Kunstakademie, bereits zur Ausführung angenommen worden ist. Walther beabsichtigt eine Ausschmückung der genannten Façade durch einen von Ornamenten umrahmten Figurencyklus in Sgraffito. Der Figurencyklus führt die Hauptträger der sächsischen Geschichte, die Fürsten aus dem Hause Wettin, von Konrad dem Großen an, bis auf Se. Majestät den König Johann und seine erlauchten Söhne in festlichem Aufzuge vor. Die Fürsten sind zu zwei und drei gruppirt, alle hoch zu Roß und von nebenher schreitenden Edeln und Pagen geleitet. Marschälle, Spielleute und blumenstreuende Jungfrauen eröffnen den Zug, Vertreter des Nähr-, Lehr- und Wehrstandes schließen denselben. Die Zeichnung in den Kartons, die Walther zu dem Projekte gefertigt hat, ist groß und schlicht, dem monumentalen Zwecke der Darstellung wie auch der Sgraffitotechnik entsprechend. Wie der Stil der Figuren, so war auch der Charakter des ornamentalen Theils durch die Renaissancearchitektur des Schlosses angezeigt. Die ganze Wandverzierung ist, ihrer äußern Form nach, als Teppich gedacht, wie solche bei feierlichen Gelegenheiten wohl zur Dekoration von Wandflächen dienen. Der Grund, die Teppichfläche, auf welcher sich die, soweit es sich um Reiter handelt, 6$^{3}/_{4}$ Ellen hohen Figuren bewegen, ist daher auch leicht gemustert. Die Borte des Teppichs giebt nach oben wie nach unten das Motiv zur Umrahmung der Darstellung. Die untere Borte enthält in bandartigen Streifen die Namen und Wappen der dargestellten Fürsten; auf die schmälere, obere Borte setzt die Sohle der Fenster auf, welche die Wand durchbrechen. Zwischen den Fenstern sind Festons und Medaillons angeordnet. Alle diese Ornamente werden nicht in erhabener Arbeit hergestellt, sondern gleich den Figuren allo sgraffito. — In Deutschland dürfte Dresden in einem der Schloßhöfe einige der ältesten Sgraffiti besessen haben; freilich wissen von ihnen nur noch die Chronisten zu erzählen. Bekanntlich war diese Technik, in Deutschland wenigstens, in Vergessenheit gekommen. Semper war der Erste, der sie wieder in Anwendung brachte und zwar zunächst an der Attika des Dresdener Hoftheaters, wo diese Technik die Feuerprobe zu bestehen Gelegenheit fand. In ganz merkwürdiger Weise gingen die meisten der Sgraffiti unversehrt aus dieser Probe hervor.

(Schluß folgt).

Nekrolog.

Δ **August von Voit** †. Dieser am 12. Dec. 1870 in München verstorbene rühmlich bekannte Architekt war der Sohn des ebenfalls als geschickter Baumeister seiner Zeit viel genannten Johann Michael Voit von Wassertrüdingen, der im Jahre 1846 im Alter von 75 Jahren starb. August v. Voit war im Jahre 1801 in Wassertrüdingen geboren und studirte an der Münchener Akademie unter der Leitung Friedrich's von Gärtner. Es lag nahe, daß er bei Gärtner sich dem Rundbogenstyl zuwendete und diese Vorliebe auf mehreren Reisen durch Italien und Frankreich noch weiter pflegte. Von diesen Reisen zurückgekehrt, wohnte er längere Zeit in der bayerischen Pfalz und führte dort eine nicht unbedeutende Anzahl öffentlicher Bauwerke aus, darunter mehrere Kirchen, Synagogen und Rathhäuser in jenem Baustyle, welcher byzantinische und romanische Formen mit einander zu verbinden suchte. Auch Voit's Bauten zeigen den Charakter dieses Styles; sie sind mehr Erzeugnisse des rechnenden Verstandes als der schöpferischen Phantasie und bei aller Zweckmäßigkeit und Einfachheit fehlt ihnen jenes Element, von welchem wir sagen möchten, es spreche die innere Naturnothwendigkeit des Einzelnen wie des Ganzen mit überzeugender Gewißheit aus. Im Jahre 1841 ward er als Professor an die Akademie der bildenden Künste nach München berufen. Als die Pfälzer dem damaligen Kronprinzen Max das in der politischen Geschichte Deutschland's so oft genannte Hambacher-Schloß zum Geschenke machten, erhielt er den ehrenvollen Auftrag, die nach ihrem neuen fürstlichen Besitzer genannte Maxburg im Style des späteren Mittelalters zu restauriren. München besitzt drei größere Gebäude nach Entwürfen von Voit, nämlich die Glasmalereianstalt, die neue Pinakothek und das Industrieausstellungsgebäude. Was die Glasmalereianstalt betrifft, so scheint der Künstler nicht mit Unrecht mehr die Zweckmäßigkeit als die Formenschönheit in's Auge gefaßt zu haben. Seine neue Pinakothek, im Jahre 1846 erbaut, entspricht auch nicht den bescheidensten Anforderungen an einen monumentalen Bau und würde selbst, wenn sie nicht den Prachtbau der alten Pinakothek von Klenze zur Nachbarin hätte, immerhin das Auge mehr verletzen als erfreuen. Was die äußere Erscheinung dieses Gebäudes betrifft, so bietet die Ostseite mit ihrer Freitreppe zur offenen Bogenhalle noch den befriedigendsten Anblick; dagegen glaubt der, welcher sich dem Gebäude von Süden her nähert, wohin sich die Hauptfronte wendet, vor einer Meßbude zu stehen, in der sich ein Wachsfigurenkabinet oder dgl. installirt hat. Die lange, verhältnißmäßig niedrige Wandfläche ist im Erdgeschoß nur von einer nie geöffneten Thüre und einigen kleinen Fenstern unterbrochen und zeigt im oberen Stockwerke weder irgend eine Lichtöffnung noch den leisesten Versuch einer architektonischen Gliederung, für welchen Mangel leider Kaulbach's unglückliche Wandgemälde aus der Geschichte der wiedererwachten deutschen Kunst nicht entschädigen können. Doch wäre es unbillig, Voit das wohlverdiente Lob für den Innenbau vorzuenthalten: die Beleuchtung ist entschieden günstiger als in der alten Pinakothek und die Anlage des Rottmann-Saales eine durchaus originelle. Voit's bedeutendstes Werk aber, das indeß nicht zu den monumentalen Bauten gezählt werden kann, ist der im Jahre 1854 vorzugsweise aus Eisen und Glas hergestellte Industrieausstellungs-Palast, der, obwohl ursprünglich nur für einen vorübergehenden Zweck bestimmt, gründlich bewiesen hat, welche Dauerbarkeit sich mit diesem Materiale erzielen läßt. Als der Bischof Ignaz v. Senestrey in Regensburg das große Werk des Ausbaues der Domthürme daselbst unternahm, berief er Voit zur Unterstützung des Dombaumeisters Denzinger; sein Antheil an der Ausführung des Projekts reduzirt sich aber auf ein Minimum. Von den vielen Plänen für die große Villa des Königs Max bei Feldafing am Starnberger-See wurde von

dem hohen Bauherrn der Voit'sche gewählt und auch in der That mit der Ausführung der reizenden Entwürfe begonnen. Schon waren die mächtigen Substruktionen am Seeufer emporgestiegen, als der Tod Bayern seinen geliebten König entriß, worauf die Ausführung unterblieb. War in den meisten früheren Bauten Voit's das Prinzip der Zweckmäßigkeit das vorherrschende gewesen, so waren die Entwürfe für die königliche Villa von dem Hauche edelster Schönheit durchweht und zeugten von einem Schatze schöpferischer Phantasie, der bis dahin im Verborgenen geschlummert hatte. An der im Frühlinge des Jahres 1869 ausgeschriebenen Konkurrenz für eine neue protestantische Kirche in München betheiligte sich Voit gemeinschaftlich mit seinem Sohne. Die Entwürfe waren im einfachen Rundbogenstyl gehalten und würden nur mäßige Kosten zur Ausführung erheischt haben. Aber gleich den meisten anderen konkurrirenden Architekten mißkannten auch die beiden Voit's das Prinzip des protestantischen Kirchenbaues vollkommen, indem sie den Schwerpunkt des Baues in den Altar und nicht in die Kanzel legten, wie es hätte geschehen sollen. Voit wurde im Jahre 1847 zum Oberbaurath befördert und zwei Jahre später mit dem Verdienstorden vom hl. Michael dekorirt; er hat keine glänzenden Werke geschaffen, doch geht durch alle seine Leistungen ein Zug klarer Tüchtigkeit und hohen Ernstes.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

* **Photographische Publikation über die Baudenkmäler von Kaschmir.** Unter dem Titel: „Illustrations of ancient buildings in Kaschmir" hat das Londoner „India Museum" den ersten Band einer Publikation herausgegeben, welche die von der englischen Regierung angeordneten Forschungen über die Baudenkmäler des alten Indiens der Welt zugänglich machen soll. Die Originalphotographien und photographirten Zeichnungen (sämmtlich Kohlenbilder) rühren von den HH. Burke und Henry H. Cole her, welche in Begleitung zweier Eingeborenen im Herbst 1868 Kaschmir bereisten und hier nun die reichen Ergebnisse ihrer Aufnahmen mit erklärendem Text herausgeben. Die brahmanischen Bauten von Kaschmir sind bekanntlich durch ihren auffallend hellenisirenden Styl und durch die verhältnißmäßig frühe Entstehungszeit einiger von ihnen besonders interessant. Die Cole'sche Publikation bietet zur Beurtheilung des ersterwähnten Punktes die merkwürdigsten Belege. Sie umfaßt die Ruinen von Srinagar, Rajdainbal, Nagbal, Uri, Martand, Bhanigar, Avantipur, Pathan, Pandrethan und Vitscher Nag. Den Originalaufnahmen sind Restaurationsversuche und eine Karte des Landes beigegeben.

* **Aus der photographischen Anstalt der Gebrüder Alinari** in Florenz gingen uns vor Kurzem eine Reihe großer Originalaufnahmen toskanischer Baudenkmäler, Wandgemälde und Oelbilder in den florentiner Galerien zu, welche durch gute Auswahl und vorzügliche Ausführung hervorragen und namentlich als Lehrmittel für kunstgeschichtliche Vorlesungen neben den Farbendrucken der Arundel Society treffliche Dienste leisten werden. Es sind darunter beispielsweise die Fresken Signorelli's im Dom von Orvieto, die des Fiesole in S. Marco, des A. del Sarto in der Annunziata u. v. a.

* Dr. **Julius Meyer** hat den vortrefflichen, auf langjährigen Studien beruhenden Aufsatz über Correggio, welcher die letzterschienenen Lieferungen seines Allgemeinen Künstlerlexikons füllt, zu einem Buch ausgearbeitet, welches eine vollständige Monographie über Leben und Werke des Meisters bilden und in die vielfach dunkle, verworrene Geschichte desselben Licht zu bringen versuchen soll. Das Werk wird um oder bald nach Ostern bei dem Verleger des Lexikons, W. Engelmann in Leipzig, erscheinen. Es bietet sich dem Verfasser auf diese Weise die Gelegenheit, seine Art der Anschauung und Darstellung, wie er sie im Programme des Lexikons entwickelt hat, nun einmal in weniger engen Grenzen an einem der Hauptmeister des Cinquecento darzulegen. Selbstverständlich wird die Darstellung von dem ausführlichen „Oeuvre" des Meisters begleitet sein.

Leipziger Kunstauktionen. Die nächste Drugulin'sche Auktion (Nr. 50) findet am 13. d. Mts. statt und betrifft eine Sammlung vorzüglicher Grabstichelblätter. Bei R. Weigel kommt am 27. d. M. eine große Anzahl von Künstler-Autographen der R. Weigel'schen Privatsammlung zur Versteigerung.

* **Als erster Band der „Quellenschriften des Mittelalters und der Renaissance"**, herausgegeben von Eitelberger, wird um Ostern eine Uebersetzung des „Trattato della pittura" von Cennino Cennini, die erste in deutscher Sprache, von Albert Ilg, nebst Einleitung und Noten erscheinen.

Personalnachrichten.

* Dr. **Gustav Heider** hat das Referat für die Kunstangelegenheiten, welches er seit längeren Jahren im österreichischen Unterrichtsministerium inne hatte, abgegeben. Aus diesem Anlaß wurde dem hochverdienten Manne von Seiten der Wiener Künstlergenossenschaft eine Dank- und Anerkennungsadresse überreicht. Zum Nachfolger Heider's wurde Ministerialrath v. Ehrhart bestimmt.

B. **Theodor Hagen** in Düsseldorf hat einen Ruf als Professor und Lehrer der Landschaftsmalerei an der großherzoglichen Kunstschule in Weimar erhalten und wird demselben im April Folge leisten. Der Direktor Graf Kalckreuth war kürzlich in Düsseldorf, um die betreffenden Unterhandlungen zum schnelleren Abschluß zu bringen. Hagen, dessen bedeutendes Talent schon mehrfach hervorgehoben wurde, vertrat bereits seinen genialen Lehrer Oswald Achenbach während einer längeren Abwesenheit desselben an der Düsseldorfer Akademie, und obschon er selbst noch sehr jung ist, zählt er doch einige Schüler, die seiner Lehrbefähigung ein gutes Zeugniß ausstellen.

Der Historienmaler Professor Carl Müller in Düsseldorf hat den belgischen Leopold-Orden erhalten.

* **Der Maler Eduard von Huber**, ein Schüler und langjähriger Genosse des verstorbenen Restaurators Eigner, an dessen hervorragendsten Arbeiten er selbständigen Antheil nahm, wurde zum Konservator der k. Gemälde-Galerie in Augsburg ernannt.

* Dr. **Max Jordan** wurde an Stelle des nach Braunschweig berufenen Prof. H. Riegel mit der Leitung des städtischen Museums in Leipzig betraut.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Der Verein zur Beförderung der bildenden Künste in Wien** hielt am 16. Januar seine Verloosung für das Jahr 1870 ab und hat soeben mit der Ausgabe des für dasselbe Vereinsjahr als Prämie bestimmten Albums begonnen. Dasselbe enthält sechs gelungene Kupferstiche, sämmtlich nach Bildern oder von der Hand Wiener Meister; es sind: Friedländer's „Neuer Kamerad", Stich von Doby, eine Originalradirung „Verendender Hirsch" von Gauermann, „der Langbathsee" von Hansch, Stich von Post, der Vorhang für die komische Oper in Wien von Laufberger, Stich von Bültemeyer, und zwei Gruppen aus diesem Vorhange, gestochen von Sonnenleiter und Eißenhardt. Dem Jahresberichte des Vorstandes v. Wieser entnehmen wir, daß sich die Mitgliederzahl des Vereins gegen das Vorjahr um 297, die Einnahmen um 1500 fl. ö. W. gesteigert haben. Gegenwärtig finden Verhandlungen statt, welche die Umgestaltung des Vereins in eine vorzugsweise der graphischen Kunst gewidmete Gesellschaft und eine Modifikation der bisherigen Stellung des Vereins zur Wiener Künstlergenossenschaft bezwecken.

Der Barmer Kunstverein, dessen unablässiges Streben darauf gerichtet ist, den schönen Künsten in Stadt und Umgegend eine heimische und würdige Stätte zu gründen, hat, wie wir aus seinem so eben ausgegebenen fünften Jahresberichte ersehen, auch aus dem abgelaufenen Geschäftsjahre recht günstige Resultate seiner Wirksamkeit zu verzeichnen. Zunächst haben wir die erfreuliche Thatsache hervorzuheben, daß trotz mancherlei Ungunst der Zeit die Theilnahme an den Bestrebungen und Interessen des Vereins beständig gewachsen ist. Die Mitgliederzahl stieg gegen das Vorjahr von 1046 auf 1100; die regelmäßigen Jahreseinnahmen des Vereins hoben sich von 4672 Thaler auf 4958 Thaler; der Besuch der vierwöchentlichen Ausstellung durch Eintrittsgeld zahlende Nichtmitglieder steigerte sich von 5925 auf 6498 und erbrachte eine Kasseneinnahme von 980 Thlrn. Wahrscheinlich als Folge der zahlreichen Bilderankäufe des Vorjahrs war der Zufluß

an Kunstwerken zur Ausstellung so ungewöhnlich groß, daß es nur durch häufiges Umhängen möglich wurde, sie in den vorhandenen ziemlich ausgedehnten Räumen sämmtlich zur Anschauung zu bringen. Im Ganzen gingen 471 Bildwerke im angegebenen Gesammtwerthe von 118,633 Thlr. ein, von denen 68 Originalwerke, (nämlich 42 durch Private und 26 durch den Verein) im Betrage von 10,056 Thlr. angekauft wurden. In dem weit günstigeren Geschäftsjahre 1869 umfaßten die Ankäufe 89 Originalwerke im Werthe von 16,773 Thlr. Rechnet man zu erstgenannten Ankäufen noch 300 Thlr. hinzu, welche zur Anschaffung von Kupferstichen für die Verloosung zur Verausgabung kamen, so ergiebt sich, daß, ungerechnet der durch den Verein angeregten zwischenzeitlichen ziemlich ansehnlichen direkten Ankäufe und Bestellungen bei den Künstlern, im verflossenen Jahre der bildenden Kunst 10,356 Thlr. durch den Barmer Kunstverein zugewandt wurden, wobei bemerkt zu werden verdient, daß es vornehmlich Werke von hervortretender künstlerischer Bedeutung sind, auf welche sich die Kauflust richtete. Der ungemein rührige Vorstand hat beschlossen, trotz der gegenwärtigen prekären Zeitverhältnisse auch in diesem Jahre seine jährliche vierwöchentliche Gemäldeausstellung abzuhalten, welche Ostersonntag den 9. April 1871 beginnt, und am 7. Mai geschlossen wird. Der Einlieferungstermin ist lokaler Verhältnisse wegen auf den Zeitraum vom 25. März bis 4. April c. beschränkt. Der Verein gedenkt in diesem Jahre für die eigene Gemäldesammlung ein größeres Kunstwerk zu erwerben, weshalb sich die Einsendung von größeren Kunstschöpfungen besonders empfehlen möchte.

Internationale Kunstausstellung in London im Krystall-Palast zu Sydenham. Für diese gleichzeitig mit der Industrie-Ausstellung stattfindende Kunstausstellung hat die Verwaltung acht große Medaillen nebst Ehrendiplomen ausgesetzt und zwar ausschließlich für Künstler des Kontinents, da die englischen Künstler für sich besonders konkurriren. Jeder der Prämiirten kann die ihm zuerkannte Denkmünze in der dazu anberaumten feierlichen Sitzung persönlich in Empfang nehmen, in welchem Falle ihm 150 Franken Reisevergütung gewährt werden. Von den acht Medaillen kommen je zwei auf Geschichtsmalerei, einschließlich historische Genrebilder, auf Genremalerei, auf Landschaften und Thierstücke, je eine auf Seestücke und auf Architekturmalerei, Innen- und Außenansichten. — Es werden nur solche Gemälde zugelassen, welche vor nicht länger als drei Jahren entstanden sind. Dieselben müssen brieflich mit Angabe des Preises vor der Einsendung bei Herrn P. A. d'Hondt in Gent, rue des Soeurs-noires, angemeldet werden. Die Eröffnung der Ausstellung findet am 1. Mai statt, die Sendungen sind frachtfrei an Herrn L. G. Gerardts, 23 rue aux Cheveux, in Antwerpen so früh abzufertigen, daß sie bis zum 1. April in London eintreffen können. Die Rücksendung deutscher Gemälde erfolgt frachtfrei bis Düsseldorf oder Köln. Vor Ende der Ausstellung kann keins der ausgestellten Kunstwerke zurückgezogen werden.

* **Das Wiener Künstlerhaus** war auch während der letzten Wochen wieder der Schauplatz unaufhörlicher, zum Theil mit glänzendem Erfolge veranstalteter Kunstauktionen und wechselnder Ausstellungen von mannigfachem Interesse. Als die Zugstücke der letzteren bewährten sich die neuen Werke H. Makart's, die Abundantia-Kompositionen, von denen die Kunst-Chronik früher bereits ausführlich berichtet hat, und ein Knabenporträt desselben Künstlers. Wenn der Erfolg der Abundantia-Bilder ein mehr als zweifelhafter genannt werden muß, so erntete dagegen das Knabenporträt wegen seiner vornehmen Haltung und der tüchtigen Zeichnung des Kopfes allgemeine Anerkennung. Nur vermißte man auch hier jene volle plastische Herausbildung der Gestalt, ohne die wir nun einmal an kein wirkliches Leben in der Kunst glauben. — Neben dem Porträt von Makart fand ein mit großer Feinheit aufgefaßtes und wundervoll gezeichnetes Frauenbildniß von Franz Lenbach, der gegenwärtig in Wien zahlreiche Aufträge hat, gerechte Bewunderung.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Im Friedenstraktat mit Frankreich** ist auch die Rückgabe der in der napoleonischen Zeit geraubten und nicht zurückgegebenen Kunstschätze enthalten. Preußischerseits wurde Prof. Friederichs in Berlin mit Abfassung des betreffenden Verzeichnisses betraut.

* **Zum Dürer-Jubiläum** veranstaltet das österreichische Museum in Wien im Mai eine Ausstellung von Handzeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten des großen deutschen Meisters. Außerdem bereitet die Direktion eine Dürer-Festschrift vor, und in der Reihe der neulich von uns angekündigten, „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters" wird Dr. M. Thausing zum Dürerfest eine Uebersetzung und Erläuterung der Briefe und Tagebücher Dürer's herausgeben.

B. **Der Bildhauer Julius Bayerle** in Düsseldorf hat eine große Büste des jüngst entschlafenen Theodor Mintrop modellirt, die in Bronze ausgeführt, dessen Grab zu schmücken bestimmt ist. Auffassung und Ausführung machen das Werk zu einer der besten Arbeiten Bayerle's, der es mit Benutzung der sehr entstellten Todtenmaske lediglich aus dem Gedächtniß anfertigen mußte. Der Kopf ist von sprechender Aehnlichkeit. In dem Atelier des Bildhauers sind außerdem noch einige interessante Skulpturen im Entstehen begriffen, die ein in griechischer Tempelform aufgeführtes Monument des Fabrikbesitzers Franz Schmidt auf dem Friedhof zu Essen zieren sollen. Ein großes Relief stellt drei Figuren dar, Fleiß, Maschinenbau und Leutseligkeit symbolisirend, die ein Grab mit dem Immortellenkranz schmücken, und die Spitze des Denkmals krönt der Engel der Auferstehung. Auch ein sinniger Entwurf zu einem Gedächtnißmal der Helden des gegenwärtigen Kriegs geht der Vollendung entgegen und würde sich zur Ausführung in lebensgroßen Figuren bestens eignen. Derselbe zeigt einen fallenden Krieger, der von einem Kameraden aufgefangen wird, welcher gleichzeitig die sinkende Fahne ergreift. Am Boden sehen wir die Leiche eines Turko; das einfache Piedestal trägt nur die Jahreszahl „1870".

Ein neues Schlachtbild von Franz Adam, dem deutschen Kriege mit Frankreich entnommen, schildert Fr. Pecht in der Augsb. Allg. Ztg. folgendermaßen: „Auf weiter Ebene finden wir uns im Rücken unserer siegreichen Armee, deren unwiderstehliches Vorrücken wir überall wahrnehmen, sowohl links, wo große Artilleriemassen gegen ein brennendes Dorf vorrücken, als rechts, wo wir unabsehbare Reiter-Geschwader in den Feind stürzen sehen, während die Infanterie-Kolonnen in der Mitte ihr Vordringen bereits durch endlose Züge gefangener Franzosen, die sie zurücksenden, bezeichnen. Der Vordergrund zeigt uns die zahllosen Opfer des Sieges in den haufenweise herumliegenden Todten und Verwundeten, meistens Franzosen, welche die Spuren der Bajonet-Kämpfe, des Einschlagens der Granaten andeuten, während die Ambulanzen sich überall festgesetzt haben, wo ihnen das Feld einigen Schutz gewährt, und ihre Fuhrwerke von allen Seiten herbeikommen oder die Krankenträger die Verwundeten auflesen. Dieses Bild menschlichen Elends, welches der Krieg in seinem Vorschreiten hinter sich zurückläßt, ist in düsterem Helldunkel ganz vortrefflich gegeben. Noch besser vielleicht das machtvolle Vorrücken der Armeen im Hintergrunde der herbstlich dunkeln, vom Regen durchwühlten Landschaft. Das Ganze giebt uns ein militärisches Stimmungsbild von mächtiger Wirkung und schauerlicher Wahrheit". Das Bild ist in den Privatbesitz nach London gekommen.

Mit dem Bau des Dresdener Hoftheaters nach Semper's Plan wird, sobald es die Witterung gestattet, begonnen werden. Von den Baukosten, welche die vom Landtage bewilligte Summe übersteigen, übernimmt der König, um die Ausführung des Werkes zu ermöglichen, 160,000 Thlr. für die Civilliste. (Dresd. Journ.).

Ueber das neue Wiener Rathhaus schreibt man der „Neuen freien Presse": „Wie wir vernehmen, hat Oberbaurath Friedrich Schmidt die Detailpläne und Kosten-Ueberschläge für das neue Rathhaus bereits ausgearbeitet. War schon durch den Umstand, daß in Folge der Verlegung des Rathhauses auf den Paradeplatz die Grundfläche um mehr als 1000 Quadratklafter erweitert werden konnte, das Bedürfniß vorhanden, die Pläne einer wesentlichen Umarbeitung zu unterziehen, so zeigte sich überdies das Bedürfniß zu bedeutenden Abänderungen in der Vertheilung der Räume und in der Disposition der verschiedenen Aemter und Anstalten, welche im Einvernehmen mit der Bausektion und dem Magistrats-Direktor vorgenommen wurden. Was die Kostenanschläge betrifft, so sollen diese ziemlich hoch gegriffen sein, was nun allerdings in den gegenwärtigen Materialpreisen begründet ist. Bevor zu dem Bau geschritten werden kann, muß aber erst der Gemeinderath sich über die Detailpläne und Kostenanschläge aussprechen, was noch eine geraume Zeit

in Anspruch nehmen dürfte. Für die Kosten der ersten zwei bis drei Baujahre wird durch die dritte Emission des Anlehens gesorgt werden, indem hiebei für den Rathhausbau 2 Millionen Gulden präliminirt sind".

B. **Die Kunstakademie zu Düsseldorf** hat das hinterlassene große Skizzenbuch Theodor Mintrop's angekauft, welches eine Fülle der geistvollsten Kompositionen in theils ausgeführten, theils flüchtig hingeworfenen Zeichnungen enthält und somit am besten geeignet ist, das Andenken des Meisters in seiner ganzen Eigenthümlichkeit der Schule dauernd zu erhalten, der er vom Beginn seiner künstlerischen Laufbahn bis zum Tode ununterbrochen angehört hat.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Flattich, W., Der Hochbau von Eisenbahnen mit Beziehung auf den Eisenbahnbetrieb; unter Mitwirkung von Fr. Wilhelm. Wien, Beck'sche Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder). 1. Heft. 4. nebst Atlas in Fol.

Hirschfeld, G., Tituli statuariorum sculptorumque graecorum cum prolegomenis. Accedunt tabulae epigraphicae sex et geographica una. Berolini, Calvary. 1871. 8.

I capi d'arte di Bramante da Urbino nel Milanese. Memorie storico-artistiche raccolte per cura del Dott. C. C. Milano 1870. 8.

Wollin, Alfr. v., Die Kunst in der heidnischen und christlichen Welt bis zum Tode des Michel Angelo Buonarotti. Leipzig, Dyck. 1871. 8.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 65.
Der kunstgewerbliche Unterricht in Oesterreich. — Bemerkungen über die Kunstindustrie Schwedens.

Kunst und Gewerbe Nr. 5—8.
Die Kunstindustrie des Alterthums von Dr. Hocker.

Gewerbehalle. Nr. 2.
Die Natur in der Ornamentik, von Jak. Falke. — Antike Vasenornamente. — Friese eines Sarkophags von Franc. di Simone und vom Chorgestühle in S. Pietro zu Perugia; Marmorfüllung aus S. M. dei Miracoli in Venedig. — Bekrönung einer Loge in der großen Oper zu Paris (Garnier). — Ornamente für eingelegte Arbeit (E. Berger). — Grabsteine im goth. Stil (H. Riewel). — Kanzel mit tragbarer Treppe (G. Zach). — Notenpult (Joh. Schulz). — Cartouche (Paul Benard). — Büffet (J. Jarver). — Wanddekoration (C. Titz). — Schmiedeeisernes Gitter, 16. Jahrh., Nürnberg. — Thor mit Gitter (Giac. Franco). — Krystallgefäße (Fischbach). — Lederne Geldwaaren (G. Ehni). —

Bitte um Auskunft.

1. Es soll ein Gemälde existiren darstellend „Götz von Berlichingen vor dem Rathe von Heilbronn".
Von wem ist dasselbe gemalt? wo befindet es sich? existiren Nachbildungen in Stich, Photographie &c. im Handel?

2. Giebt es außer den Kompositionen von Botticelli und Dürer noch Darstellungen der „Verläumdung" (nach Apelles) von der Hand berühmter Meister?

Berichtigung.

In Nr. 7 der Kunst-Chronik, S. 64, Sp. 2, Z. 10 v. o. muß es statt „hier" heißen: „in München".

Briefkasten.

Abonnent in Crefeld. Wenden Sie Sich mit Ihrer Bestellung an die Buchhandlung von Herrn Gehrich & Co. und geben Sie Heft I. an die K.'sche Buchhandlung zurück, mit der wir die Verbindung aufzuheben veranlaßt waren. Eventuell wird auch bei Einsendung des Abonnementsbetrags von $5^1/_3$ Thlr. durch Postanweisung die Zeitschrift franco unter Band direkt expedirt.

Exped. d. Zeitschr. für bild. Kunst.

Inserate.

Heft 6 der Zeitschrift nebst Nr. 11 der Kunst-Chronik wird Freitag den 17. März ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3). zu richten.

17. März.



Nr. 11.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe $1^{1}/_{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die neu aufgedeckte Gräberstraße von Athen.

* Wir haben wiederholt von den überraschenden Gräberfunden berichtet, welche die nordwestlich von Athen bei dem Kirchlein der Hagia Triada während der letzten Jahre veranstalteten Ausgrabungen zu Tage gefördert haben. Ein anschauliches Gesammtbild der bisherigen Resultate bietet ein kürzlich im Oesterreichischen Museum zu Wien gehaltener Vortrag von Prof. A. Conze, den wir im 17. Bande der „Preußischen Jahrbücher" abgedruckt finden. Es heißt in demselben:

„Wer von den Vielen, die jetzt Jahr um Jahr dem Süden zuwandern, wäre nicht in Pompeji vor dem Thore, das nach Herkulanum führte, die Gräberstraße entlang gegangen. Da drängt es sich recht auf, wie anmuthig diese antike Weise der nicht abgeschlossenen Friedhöfe wirkt, die die Abgeschiedenen nicht in einen Pferg von der Gemeinschaft der Lebenden abschließt, die im Gegentheil gern den Straßen entlang die geschmücktesten Grabstätten errichtet, wo der Wanderer sie zu begrüßen aufgefordert wird und sie den Wanderer grüßen, wo kein streng durchgeführter Ritus eine uniforme Lage und Richtung der Grabmäler fordert, sondern wo jeder Grabstein dahin der Straße zugewendet steht, von wo der Betrachtende ihn ungesucht zuerst findet. Das Gefallen hieran wird es nicht stören, aber das Bedauern über den Verlust dieser Sitte wird es mildern, wenn man nicht, wie auch sonst wohl irgend ein romantisch gestimmter Schwärmer leicht thut, vergißt, daß diese vergangenen, aufgegebenen Dinge auch ihre Kehrseite zu haben pflegen. Lichtenberg hat ein Mal den Einfall hingeworfen, was wohl in London Alles geschehen würde, wenn in der Riesenstadt auch nur einmal, so lange es Mitternachts Zwölf schlüge, die zehn Gebote aufgehoben würden. Denken wir uns in ähnlicher Weise einmal, was wohl Alles nach Sonnenuntergang geschehen würde, wenn zumal vor den Thoren der Großstädte auch nur einige Minuten weit am Wege sich eine Gräberstadt nach antikem Muster hinzöge. Wir haben auch wirklich mancherlei nicht sehr erbauliche Geschichten aus dem Alterthum nicht nur von Stelldicheins, von vielleicht auch harmlosen Zauberkünstlern und zahlreichen Dilettanten in diesem Fache, sondern auch von Strolchen und Wegelagerern, die an und zwischen und in solchen Gräbern Nachts ihr Wesen trieben. Was also an Poesie verloren ging, kommt wenigstens der Polizei zu Gute, deren klassische Zeit das sonst so klassische Alterthum bekanntlich überhaupt nicht war, zumal in Griechenland und grade auch in Athen nicht. Neugriechenland hat in diesem Punkte kaum ganz von alter Art gelassen, doch darf uns das nicht abhalten, den Besuch einer athenischen Gräberstraße zu wagen, die kürzlich aufgedeckt jener pompejanischen ihren Ruhm streitig machen wird.

Eine kleine Strecke nordwärts von der Felsanhöhe, auf welcher durch die Munificenz des Baron Sina eine Sternwarte erbaut ist und unterhalten wird, steht bei Athen ein kleines Kirchlein; es ist der heiligen Dreifaltigkeit, der Agia Triada, geweiht. Jeder Besucher Athens ist wenigstens nahe dran hergekommen, wenn er vom Piräus her in die Stadt kam oder wenn er den üblichen Ausflug nach Eleusis machte. Da haben die Weiber, die in althellenischer Wasserleitung ihre Wäsche spülen, mit ihrem Gelärm vielleicht seine Aufmerksamkeit nach dem Punkte hingezogen. Wie heute zwei Hauptwege, der nach dem Hafen und der nach Korinth über Eleusis und nach Theben hier auslaufen, so war es wesentlich

auch im Alterthum, und man nimmt deßhalb mit Sicherheit an, daß in der Gegend der Agia Triada ein Hauptthor Athens, das Dipylon, das Doppelthor, sich befand. Ging man vor Alters aus diesem Thore nordwärts zu den Olivenpflanzungen der Akademie, so sah man am Wege Gräber, die von Staatswegen für gefallene Krieger errichtet waren. Jetzt sind sie verschwunden, aber südwärts von der Triada stieß man in einem aufgeschütteten Hügel zuerst im Jahre 1861 bei einer Straßenregulirung Neuathens auf Gräber alter Zeit. Nach und nach sind diese Spuren weiter verfolgt, und bereits ist völlig deutlich ein Theil einer Straße an's Licht getreten mit Grabmälern auf ihren beiden Rändern, andre Gräber dahinter. Einige kamen noch gänzlich unverrückt an alter Stelle stehend zum Vorscheine, andre waren wenigstens leicht wieder aufzurichten, andre wieder waren übler zugerichtet oder so gut wie zerstört. Die Ausgrabung ist noch nicht zu Ende. Was sie geliefert hat, verspricht noch mehr.

Ein Grab unweit des Dipylon, wie diese wiederentdeckten, war jedenfalls in Altathen eines in gesuchter Gegend, war in seiner Art etwa was heutzutage ein Palais unter den Linden oder in der Wilhelmstraße in der neuen Kaiserstadt ist oder was für den Bewohner der alten eine Villa in Baden oder Ischl, jedes in seiner Art, sein mag. Gleich begegnet uns auch beim Betreten des Platzes der Ausgrabung ein Name aus vornehmer Familie: da ruht Hipparete, des Alkibiades Tochter, eine Dame aus jüngerer Generation der Familie des weltbekannten Alkibiades, vielleicht die Tochter des ungerathenen Sohnes des auch schon oft etwas ungezogenen Lieblings der Grazien und, hin und wieder mit Schmerzen, auch der Athener. Sie führt den Namen der Frau des älteren Alkibiades. Da ist wiederum ein junger Ritter begraben, dem das große Loos des Todes für sein Vaterland fiel: Dexileos, des Lysanias Sohn, aus der Ortschaft Thorikos in Attika. Er fiel als einer von fünfen, die sich damals auszeichneten, im korinthischen Kriege gegen die Spartaner. Es war im Jahre 394 v. Chr. Sein Bild, wie er zu Pferde kämpft, schmückt das Grab. In manchen europäischen Sammlungen begegnet man bereits Abgüssen dieses Hochreliefs. Da liegen dann auch von den Größen der Bühne einige, freilich erst aus der Epigonenzeit des attischen Schauspiels: ein Dichter, der Tragödien schrieb, Makareus, dessen Namen wenigstens dieser Grabstein aus dem sonst vollständigen Schiffbruche seines Nachruhms gerettet hat; dann ein Andrer, der Komödien lieferte, „den nun ganz Hellas bei seinen Festen vermißt", wie wenigstens noch die Aufschrift auf seinem Steine behaupten konnte. Sonst spricht Niemand mehr von ihm, so wenig wie von dem Schauspieler Menedotos, der auch hier bestattet wurde. Hin und wieder liegen ganze Familien mit ihren Grabmälern beisammen; auf das eines gewissen Koroibos haben sie nach und nach die Namen eingetragen der Angehörigen, die ihm in den Tod und in das gemeinsame Grab folgten. Hier hat man einmal eine Inschrift schon im Alterthume pietätslos vertilgt, um eine neue bei neuer Benutzung des Grabes oder doch des Steines an die Stelle zu setzen, oder wieder ein andres Mal hat ein älteres Epigramm, das aber doch immer noch halbverlöscht durchschimmert, einem aber auch wieder nicht recht fertig gewordnen Relief Platz machen müssen. Die Namen kann ich hier nicht alle nennen derer, die sich nach und nach auf engem Raume im Tode zusammendrängten und zuweilen auch Einer den Andern verdrängten. Allerlei Formen des Grabmals sind neben einander vertreten: die flachliegende deckende Platte und die aufrechtstehende Inschrifttafel, niedriger oder hochschlank, mit einfachem Giebeldache oder mit den Krönungen, die bald mehr ionischem, bald mehr korinthischem Stile entsprechen. Es fehlen auch die gefäßförmigen Grabaufsätze nicht, noch weniger die in späterer Zeit für ärmere Leute, wie es scheint, übliche Form des kleinen Cylinders mit umlaufendem Wulste — eine seltsame Form, wie man auf die gekommen ist? Dazwischen treten dann die vollständigeren Nachahmungen eines heiligen Hauses mit seinem Giebeldache ansehnlicher hervor; es ist das Heiligthum, zu dem man dem Todten Spenden brachte; zum Hineingießen derselben sind mehrfach Vertiefungen im Sockel angebracht. In dem Grabtempelchen aber sitzt und steht im Bilde der Verstorbene selbst oder mehre zusammen, aber ganz ungezwungen, nicht von dem architektonischen Rahmen beengt, lässig lebendig fast wie in offenen Hausthüren längs der Straße hin verkehrend. Edle Frauenbilder treten an einigen Stellen besonders hervor, Männer erscheinen auch kämpfend wie jener schon erwähnte Dexileos oder ein Anderer, der Archenautes hieß. Neben seinem Herrn steht nicht selten der Diener, er trägt für den Knaben, der einen Vogel, sein Lieblingsthierchen, in der Hand hält, das Badegeräth oder der Frau reicht die Dienerin das Schmuckkästchen; über den Schooß seiner Mutter beugt sich da ein Knabe vor mit Etwas von Schillerschen Zügen, eine Mutter streichelt ihre halbwachsene Tochter am Kinn, man reicht sich die Hände, dieses Handreichen, in dem man deutend so oft zu viel gesucht hat, prunkend tritt eine Isispriesterin in ihrem Ornate auf, athenische Schutzmänner in ihrer skythischen Uniform kommen auch vor. Ein großer Hund, ein Stier, mehre Male ein Löwe sind auch in Marmor ausgehauen, nicht alle so leicht zu deuten. Die luxuriösen Bewohner Agrigents errichteten ja sogar Thieren stattliche Grabmäler; Löwen wenigstens mögen ein Kriegergrab anzeigen, wie der Löwe, der die Leiber der gegen Philipp Gefallenen bei Chäronea bedeckte. Das ist in kurzer Aufzählung von Einzelheiten die neue Gräberstraße von Athen. Nur in den Bildwerken ist wie ein Abdruck des geschwundenen Lebens geblieben, das ehedem sich auch um sie her

bewegte mit aller Unruhe einer Großstadt, mit allem Leichtsinne ihres Tagesvölkchens. Grade am Dipylon pulsirten mächtig Hauptverkehrsadern der Stadt. Heute ist es stille in der aufgegrabenen Gasse; aber laßt nur einen Alterthumsforscher kommen, die ja wie die Sonntagskinder sind und Geister sehen können, da fängt es wieder an sich zu regen. Hier eben hat sich ein Verliebter umhergetrieben, da unten an der Ecke des einen Grabmals hat er in den frischen Bewurf des Mauerwerks den geliebten Namen eingekritzelt und der Geliebte — wir sind ja unter Griechen — oder sonst Jemand hat ihm sein Kompliment schon wiedergegeben. „Komos ist schön" schrieb der zuerst, darunter steht von andrer Hand: „und der dies geschrieben ist's auch." Doch wir verweilen nicht beim Ausmalen solcher übrigens sehr wahrhaftigen Visionen.

Auch die Grabreliefs selbst, zu denen wir zurückkehren, führen uns ja unmittelbar das Leben vor; nur ein leichter Schleier stiller Traurigkeit, wie eines in sich gefaßten Gemüthes, ist zuweilen drüberhin gebreitet, sonst sehen wir zur Erinnerung an die Todten das, was sie im Leben waren, anmuthsvoll dargestellt. Da ist kein poetischer Aufwand, wie ihn das kaiserliche Rom gern erborgte, aber auch kein Hindeuten auf Schrecken oder Hoffnung eines Jenseits — man hat den Charon mit dem Todesnachen auf dem einen Relief erkennen wollen, nicht daß es mich überzeugte. Fast als schriebe sie nur in ihrer Sprache den Namen auf das Grab, giebt die Kunst hier still entsagend im Diesseits beschlossen das Bild des Verstorbenen. Dabei zeigt sich wenig oder gar kein Streben nach Hervorheben des Porträtmäßigen, das die Römer selbst um den Preis der Absurdität zu erreichen nicht scheuten. Nur so erscheinen die Gestalten mit einer gewissen Allgemeingültigkeit, wie sie in dem, was der Grieche ganz zu sein verstand, im rein Menschlichen, als Knaben, als Krieger, als Mädchen, Gattinnen, Familienglieder und Hausgenossen zur Lebenszeit gewesen waren.

Auf ein ungemein ansprechendes Grabrelief möchte ich mit besonderem Nachdrucke die Aufmerksamkeit lenken; die Anschauung desselben ist bereits an verschiedenen Orten geboten, in Bonn, in Halle, in Jena, in Zürich und Dorpat, in Wien, ich weiß nicht ob jetzt auch schon in Berlin, sind Gipsabgüsse in den Sammlungen aufgestellt, ein bekannter Photograph in Athen hat auch für Verbreitung gesorgt. Da sitzt im Reliefbilde Hegeso, des Proxenos Tochter, sie nimmt eine Schnur etwa — es ist Nichts von einer solchen ausgeführt, nur die Handbewegung spricht es aus — aus einem offenen Schmuckkästchen, das ihr die Dienerin vorhält, diese wohl eine Sklavin in ausländischer Tracht mit einem Aermelgewande. Das ist das ganze Bild, da bedarf es weiter keines Interpreten und auch keines, um die echt attische Lieblichkeit dieses Reliefs einem Jeden fühlbar zu machen. Mancher wird sogar an Allem seine Freude haben bis zu dem Sessel hin und dem zierlichen Fußschemel. In anspruchlosester, so ganz selbstverständlich sich gebender Anmuth steht dieses Relief der Hegeso unter allen zusammen neu gefundenen wohl obenan. Bei ihm ist auch das flache Relief und mit demselben die echt altgriechisch einfache Profilansicht noch völlig eingehalten. Ein benachbartes Grabmal, dessen Abgüsse in Bonn und Wien sich finden, läßt bei höherem Relief die Gestalten schon mit halber Wendung nach vorn heraustreten. Es hängt mit der ganzen Umwandlung griechischen Wesens und griechischer Kunst vom vierten Jahrhunderte v. Chr. an zusammen, daß auch in den Grabreliefs über das in der Beschränkung des Flachreliefs und der Profilansicht Befriedigte hinaus immer mehr auf ein anspruchsvoller im Relief und in der Figurenwendung Heraustretendes hingearbeitet wird. Da entwickelt sich freilich auch wieder eine neue stolzere Schönheit, wie in dem Grabmale jener beiden Frauen, von denen die eine in junonischer Fülle auf dem Throne sitzt, an dessen Armlehnen Widderkopf und Sphinx angebracht sind. Endlich wird volle Vorderansicht der Figuren, die dann in hohem Relief gearbeitet und immer häufiger stehend dargestellt zu werden pflegen, gradezu Regel. Die Isispriesterin, schon am Knoten des Gewandes auf der Brust kenntlich, die sicher aus römischer Zeit erst ist, präsentirt sich unter den neugefundenen Reliefs bereits ganz in dieser Weise. Eine Menge unerfreulicher Beispiele dieser Paradestellungen hat auf ihren Grabsteinen die Insel Rhenaia bei Delos geliefert; es sind billige Prunkstücke, Surrogate für das Heroon mit Statuen darin, das dem Reicheren in dieser Zeit gern gesetzt wurde.

Stellte ich nun aber die Mehrzahl der neugefundenen Reliefs der athenischen Gräberstraße, zumal jenes der Hegeso, sehr hoch, so möchte ich mich dabei nicht blind schelten lassen um einzelner Mängel der Formen willen. Freilich waren es sicher nicht die besten Meister des damaligen Athens, welche diese Reliefs machten, es waren nur attische Handwerker, aber freilich eben doch attische Handwerker, auf welche dieses Wort in unserm Sinne nie ganz richtig passen will. Wohl wiederholten sie nur bekannte Motive, aber wie himmelweit verschieden sind derartige Wiederholungen von jenen der Sarkophagarbeiter, die nur zusammenstoppeln und als ihre Zuthat höchstens Etwas verderben. Will man sich deutlicher machen, was für ein Schlag von Handwerkern diese Reliefs arbeitete, so muß man sich nur die Zeit vergegenwärtigen, in der sie lebten. Ich habe dabei zunächst nur die besseren Stücke, namentlich den Dexileos und die Hegeso, im Auge. 394 v. Chr. fiel, wie gesagt, Dexileos und nach den bestimmten Kriterien der Schriftformen kann auch das Relief der Hegeso nicht viel später gemacht sein. Damals waren seit Generationen die Werkstätten

bedeutender Künstler in Athen in Thätigkeit; vorausgegangen vor geraumer Zeit waren die unter genialer Leitung auf die Hebung auch der untergeordneten Kräfte nothwendig mächtig einwirkenden Perikleischen umfangreichen Kunstunternehmungen, und deren Tradition war trotz des peloponnesischen Krieges nicht wieder unterbrochen; die Plastik stieg sogar bis damals grade in der Marmortechnik noch zu immer neuen Erfolgen; es war die Zeit, wo ein Skopas wirkte. Mögen also auch mancherlei größere und kleinere Versehen Jedem bei näherer Betrachtung dieser Reliefarbeiten auffallen, sie tragen doch den Stempel einer Zeit, in welcher auch der geringere Handwerker endlich die Nachwirkungen einer vorangegangenen großartigen Kunstthätigkeit im ganzen Staate, die fortgehende Hebung durch die noch immer voranschreitenden führenden Meister in sich aufgenommen haben mußte. Sie tragen den Stempel einer Zeit, in welcher auf diese Weise der offenbar natürlichen Begabung der Griechen für Formenauffassung und -wiedergabe eine allgemeine, mehr oder weniger das ganze Volk durchdringende Schulung zu Theil geworden war.

(Schluß folgt.)

Erwiderung.

Zur Richtigstellung einer Mittheilung aus Pest über die Angelegenheit der Konkurrenz für das Batthyányi-Mausoleum, erhebt Herr J. Hennicke in Nr. 9 des Beiblattes dieser Zeitschrift eine förmliche Anklage auf Rechtsverletzung gegen die Beurtheilungskommission und das Denkmalkomité.

Zur Entkräftung dieser unberechtigten Anklage sieht sich Unterzeichneter als Mitglied jener Jury berufen und verpflichtet, Folgendes zu erwidern:

1. Im authentischen ungarischen Originaltext der Preisausschreibung ist der Ausdruck: tervezet, tervrajz = Entwurf, Plan gebraucht, und nur in Bezug auf den bildnerischen Theil der Aufgabe wird die Einsendung eines plastischen Modell's gefordert. Folglich konnten für den architektonischen Entwurf auch Zeichnungen berücksichtigt werden, wie denn auch in Uebereinstimmung mit den Konkurrenzbedingungen die Mehrzahl der Preisarbeiten nur aus solchen bestand.

2. Daß bei der Preisvertheilung jede Rücksicht auf die Summe, welche als äußerste Grenze für die Ausführung bezeichnet war, fallen gelassen worden, ist ungenau. Die Jury hat den Preis überhaupt keiner der eingelaufenen Arbeiten zuerkannt. Sie hat die Verfügung darüber dem Denkmalkomité anheimgestellt, welches nur, um den Verdächtigungen seines loyalen Vorgehens entgegenzutreten, sich entschloß, den Preis auszufolgen, und auch dies erst dann, als durch Sachverständige konstatirt worden war, daß das talentvolle Projekt Schickedanz's nach Vornahme einiger Modifikationen brauchbar und um den bedungenen Preis von 25,000 Gulden wirklich herzustellen sei.

3. Daß die Jury aus fünf Mitgliedern, statt nur aus dreien zusammengesetzt worden, geschah in der besten Absicht, auf Antrag des Ausschusses des Vereins f. bild. Künste, damit die Fächer der Architektur und Bildhauerei wenigstens durch je zwei Preisrichter vertreten seien, um dadurch, gerade im Interesse der konkurrirenden Künstler, der Einseitigkeit und Voreingenommenheit des Urtheils thunlichst vorzubeugen.

4. Daß dadurch das Verhältniß der inländischen zu den ausländischen Sachverständigen der Zahl nach verändert worden, kann nur von dem subjektiven Standpunkte eines zu weit gehenden Mißtrauens als Rechtsverletzung bezeichnet werden, eines Mißtrauens, welches im Hinblick auf den unbefangenen Geist des maßgebenden hiesigen Künstlerkreises jeder Grundlage entbehrt. Es durfte jene Bestimmung der Preisausschreibung überhaupt nicht als Garantie-Maßregel in diesem Sinne aufgefaßt werden, denn erstens war ja die Aufnahme derselben eine ganz freiwillige und dann war es eben zur Zeit der Preisausschreibung ganz unwahrscheinlich, daß sich an der Konkurrenz auch auswärtige Künstler betheiligen würden, deren Interessen gegen die Engherzigkeit hiesiger Mitkonkurrenten und Preisrichter zu schützen gewesen wären. Endlich hat sich die nachträgliche Veränderung des Zahlen-Verhältnisses der inländischen und ausländischen Sachverständigen in der Anwendung als sehr unschuldig erwiesen, da das ablehnende Urtheil der Jury einstimmig gefällt wurde und somit auch bei einem Dreirichterkollegium dasselbe gewesen wäre.

Ich kann schließlich Herrn J. Hennicke die durch ihn hervorgerufene Bemerkung nicht ersparen, daß dieses ablehnende Urtheil in Bezug auf das Begas-Hude-Hennicke'sche Mausoleumsprojekt keineswegs ausschließlich durch den politischen Stimmungs-Moment, sondern allerdings auch durch rein ästhetische Bedenken herbeigeführt wurde. Daß in diesem, wie in andern ähnlichen Fällen die Kompetenz der Preisrichter von dem einen oder dem andern der Betreffenden hinterher öffentlich angefochten wird, überrascht mich keineswegs, und dies dürfte auch die Jury der Batthyányi-Mausoleumskonkurrenz ruhig über sich ergehen lassen. Im Uebrigen war das Schreiben an das Komité, in welchem H. Hennicke seiner „Ueberraschung über die Namen der Jurymitglieder und das gefällte Urtheil" Ausdruck verlieh, in einem Tone gehalten, welcher wohl nirgends auf Beantwortung Anspruch erheben darf, und somit bleibt von den „Rechtsverletzungen, gegen welche Künstler im Interesse der Konkurrenzen überhaupt protestiren müssen", nichts übrig als das bedauerliche Faktum, daß das in jener Mittheilung erwähnte Dankschreiben des Denkmalkomité's an Herrn Prof. Begas trotz des formellen Komitébeschlusses entweder bis zur

Austragung der ganzen Angelegenheit vertagt worden oder nicht an seine Adresse gelangt ist, wofür die Jury allerdings keine Verantwortung zu tragen hat, aber auch die möglicherweise stattgefundene Unterlassung dieses Aktes der Courtoisie nicht entschuldigen will.

Pest, Ende Februar 1871. **Gustav Keleti,**
als Mitglied der Jury.

Korrespondenz.

Dresden im Januar (Schluß).

Ferner erwächst unserer Stadt in einem Standbilde Theodor Körner's ein neuer plastischer Schmuck. Dasselbe, von Prof. Hähnel modellirt, wird gegenwärtig in Nürnberg gegossen und soll auf dem Dohnaplatz vor der Kreuzschule zur Aufstellung gelangen. Körner, in Dresden geboren, war ein Schüler des genannten Gymnasiums. Der Dichter von „Leyer und Schwert" ist kühn vorwärts schreitend dargestellt. In der Rechten hält er die Gesänge, mit denen er den Muth seiner Nation entflammte, während die Linke, an eine bekannte Strophe des „Schwertliedes" mahnend, die blanke Waffe an das Herz drückt. Das wohlgeformte, ausdrucksvolle Haupt ist unbedeckt. Die jugendliche, schlanke Gestalt trägt den Reitermantel, der vorn offen steht und durch die ausschreitende Bewegung zurückfällt, so daß darunter die Uniform der Lützower sichtbar ist. Eine zweite monumentale Arbeit, die in den letzten Monaten aus einem hiesigen Atelier hervorgegangen, war die Uhlands-Statue für Tübingen von G. Kietz. Letzterer hat darin, bei so mancher Schwierigkeit, welche die Persönlichkeit des Dichters der plastischen Behandlung entgegenstellte, eine mit Liebe durchgeführte, lebenswahre Bildnißstatue geliefert. Prof. Schilling arbeitet gegenwärtig an dem Rietschel-Denkmal, das vor dem Akademiegebäude auf der Brühl'schen Terrasse aufgestellt werden soll. Auch die beiden letzten für die Terrassentreppe bestimmten Gruppen der „vier Tageszeiten" werden in diesem Jahre zur Aufstellung gelangen. Noch sahen wir von plastischen Arbeiten einen schönen Schild mit einer phantasievollen, allegorischen Darstellung des „Krieges", den R. Härtel für die Frau Großherzogin von Weimar gefertigt hat. Bei dieser Gelegenheit sei auch der trefflichen Wandgemälde gedacht, die ein hiesiger Künstler, der begabte Fr. Preller jun., in der Villa eines Kunstfreundes zu Eisenach ausgeführt hat. Die Entwürfe dazu waren hier ausgestellt und erfreuten durch ihre stylvolle Auffassung.

Unsere gegenwärtige General-Direktion der königl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft ist in reger und umsichtiger Weise bemüht, die genannten Sammlungen dem Studium zugänglicher und nutzbarer zu machen. So zeigt neuerdings die k. Gemäldegalerie eine theilweise veränderte Aufstellung der Bilder, wodurch besonders eine größere, systematischere Vereinigung der Werke der einzelnen Meister, wie auch eine bessere Beleuchtung derselben erzielt worden ist. Viele Gemälde, namentlich der flamändischen und holländischen Schule, die früher zu hoch, überhaupt zu dunkel hingen und der Beschauung fast ganz unzugänglich waren, sind erst jetzt zur vollen Wirkung und Geltung gelangt. Um für diese neue Aufstellung den nöthigen Raum zu gewinnen, hat man den großen Korridor, der bisher leer stand, mit zur Aufstellung der Bilder benutzt; ebenso sind die Gemälde neuerer sächsischer Künstler, welche verschiedene Kabinete der zweiten Etage füllten, in einen neben dem Museum befindlichen Pavillon des Zwingers translocirt und dort zu einer Separatsammlung vereinigt worden: Alles Aenderungen, mit denen man sich vollkommen einverstanden erklären wird. Auch ist der Besuch und das Studium des historischen Museums, des grünen Gewölbes und der Gefäßsammlung sehr erleichtert worden, Sammlungen, die ein reiches, leider noch zu wenig gekanntes Vorbildermaterial der Kunstindustrie bieten, und bisher nur für Touristen und Lohndiener da zu sein schienen. Namentlich ist seit vorigen Sommer durch ein neu aufgestelltes Regulativ das historische Museum zugänglicher gemacht; letzteres, dessen erster Vorstand Prof. Dr. Hettner ist, wurde zu diesem Zwecke neu eingerichtet. Leider werden die liberalen Intentionen des Generaldirektors, Frhrn. v. Friesen, bezüglich der Nutzbarmachung dieser Sammlungen noch zu sehr von den unzulänglichen Lokalitäten beschränkt, in denen letztere untergebracht sind. Man spricht jedoch davon, daß für diese Sammlungen zweckentsprechendere Räumlichkeiten im alten Galeriegebäude hergestellt werden sollen. Für das historische Museum ist neuerdings eine werthvolle Acquisition gemacht worden. Die Regierung hat für den Preis von 10,000 Thlrn. die Kartons zu den Darstellungen aus der deutschen Kaisergeschichte erworben, welche Schnorr v. Karolsfeld im königl. Schlosse zu München ausgeführt hat. Kein passenderer künstlerischer Schmuck könnte sich für die Räume des genannten Museums finden lassen, als diese Darstellungen aus der Glanzzeit des deutschen Reiches. Noch dürfte es für Freunde der edeln Kunst des Grabstichels von Interesse sein, zu hören, daß das große, vom hiesigen Kupferstichkabinet herausgegebene „Galeriewerk" im vorigen Jahre seinen Abschluß gefunden hat. Das Werk, das 1753 begonnen wurde und an dem namhafte italienische, französische und deutsche Kupferstecher arbeiteten, zählt 153 Blätter, und kostet geb. cpl. 180, ungeb. cpl. 162 Thlr.

Schließlich sei noch der kunstgeschichtlichen Vorlesungen gedacht, welche uns dieser Winter gebracht hat. Dieselben werden von Professor Dr. Hettner und Hofrath Dr. v. Zahn gehalten. Ersterer liest über das Zeitalter der Renaissance in Italien, insbesondere über Lionardo, Michelangelo, Raffael, Letzterer über die Re-

naissance in der deutschen Kunst, über Holbein, Dürer u. s. w. Die Vorträge beider Herren haben eine sehr zahlreiche Theilnahme gefunden, was um so erfreulicher ist, als dieselben ganz dazu angethan sind, anregend und belebend auf den Kunstsinn des Publikums einzuwirken.

Nekrolog.

Der Bildhauer Friedrich Wilhelm Schwenk in Dresden ist daselbst am 23 Februar im 42 Lebensjahre gestorben. Schwenk, aus Dresden gebürtig, war ein Schüler Rietschel's und bereiste später mit einem akademischen Reisestipendium Italien. Seine erste größere selbständige Arbeit (1862) war die Brunnenstatue des Kurfürsten Johann Georg I. für Johanngeorgenstadt; hierauf folgte die Gellertstatue für Hainichen nach einer Skizze Rietschel's. Im Jahre 1865 führte er nochmals eine Statue des Kurfürsten Johann Georg I. für Bautzen aus. Ferner gingen aus seiner Hand hervor die Standbilder Heinrich's des Frommen und der Kurfürstin Sophie für die Sophienkirche in Dresden und endlich (1869) die Statuen Luther's und Melanchthon's als Façadenschmuck für die Bürgerschule zu Bautzen.

E. **Ferdinand Josef Esser**, der Präsident des Central-Dombauvereins-Vorstandes, geheimer Justizrath und Advokat-Anwalt, ist in Köln am 5. März nach kurzem Krankenlager verschieden. Der Verblichene stand seit dem Jahre 1848 als Präsident an der Spitze des Central-Dombauvereins und hat in dieser Eigenschaft sich das höchste Verdienst um die Förderung des Kölner Dombaues erworben. Seiner Umsicht, Sachkenntniß und Unverdrossenheit ist es guten Theils zuzuschreiben, daß vom preußischen Gouvernement dem Dome zur Vollendung der Thürme die bekannte Lotterie-Kollekte auf eine Reihe von Jahren bewilligt wurde. Die deutsche Künstlerschaft hat es ihm vorzüglich zu verdanken, daß jährlich für 20,000 Thlr. Gemälde und plastische Kunstgegenstände angekauft werden. Es wird schwer halten, ihn durch ein anderes Vorstands-Mitglied zu ersetzen, welches Lust und Zeit hätte, dem Dombaue aus reiner Liebe zur Sache so viel Mühe und Sorge zuzuwenden, wie Esser gethan hat.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die Sammlungen des städtischen Museums in Köln sind durch drei bemerkenswerthe Kunstwerke vermehrt worden. Der Vorstand des Museums-Vereins hat nämlich die Statue „Lorelei" von Karl Voß in Rom und die Museumskommission das Thierstück „Sauhetze" von C. F. Deicker in Düsseldorf erworben. Zugleich machte der Geheimerath Dagobert Oppenheim der Stadt ein brillantes Geschenk mit der „Judith" von Posessor Clemens Bewer in Düsseldorf, welches er vom Gewinner in der Dombaulotterie iu seinen Besitz gebracht hatte.

* **Kriehuber-Ausstellung.** Der greise Joseph Kriehuber, einst als geistvoller und glücklicher Porträtzeichner der Liebling der Wiener Gesellschaft, aber seit Jahren durch widrige Schicksale zur Einsamkeit und Unthätigkeit verurtheilt, hat gegenwärtig in den Räumen der akademischen Galerie in Wien eine Sammelausstellung seiner Werke veranstaltet, welche in mehr als 300 Nummern die gesammte vielseitige Thätigkeit des Meisters umfaßt. Außer einigen Studien und landschaftlichen Bildern in Oel und zahlreichen Aquarellaufnahmen heimischer und fremder Gegenden von wunderbar feiner und wahrer Naturauffassung enthält die Ausstellung namentlich eine fast vollständige Zusammenstellung der Porträts in Aquarell und Steindruck, welche hauptsächlich den Ruhm Kriehuber's begründet haben. Die hervorragenden Persönlichkeiten der österreichischen Kaiserstadt aus dem erreignißreichen halben Jahrhundert der unmittelbaren Vergangenheit stehen hier in treuer und lebensvoller Darstellung verkörpert vor uns. Die Technik des Aquarells und der Lithographie finden sich mit einer Meisterschaft gehandhabt, welche dem gegebenen Material alle seine Wirkungen abzugewinnen versteht, ohne ihm jemals Gewalt anzuthun. Unter den Lithographien sind außer der Menge der Porträts vornehmlich einige Nachbildungen von Werken alter Meister, z. B. von Raffael's „Madonna im Grünen" und Moretto's „h. Justina" im Wiener Belvedere hervorzuheben. Das erstere Blatt, eine große Seltenheit im Kunsthandel, ist unseres Erachtens die beste bisherige Reproduktion des Raffaelischen Bildes, den Stichen von Steinmüller, Agricola u. A. an Zartheit der Nachempfindung des herrlichen Originals entschieden überlegen.

Eine internationale Kunstausstellung wird in Amsterdam im Lokale der Akademie der schönen Künste am 4. September dieses Jahres eröffnet und am 2. Oktober geschlossen werden. Das Unternehmen geht von der städtischen Behörde aus und hat bei der günstigen Lage Amsterdams für den internationalen Verkehr Frankreichs, Englands, Deutschlands und Skandinaviens alle Bedingungen eines guten Erfolgs für sich. Die für die Ausstellung bestimmten Gegenstände müssen vom 7.—21. August angekommen sein und sind bei gewöhnlichem Fuhrtransport unfrankirt mit Begleitschreiben an die Ausstellungs-Kommission im Lokale der Akademie der schönen Künste, Oude Manhuispoort B. 106, zu richten. Die Rücksendung erfolgt unfrankirt an die aufgegebene Adresse. Die Stadtbehörde hat sechs goldene Medaillen, jede im Werthe von 100 Gulden, gestiftet, welche von einer Jury den sechs durch ihre Leistungen hervorragendsten Künstlern zugesprochen werden sollen.

Die Ausstellung des Kunstvereins in Tilsit wird dieses Jahr wegen der durch die Rückbeförderung der Truppen zu erwartenden Störungen des Eisenbahnverkehrs nicht stattfinden.

Vermischte Kunstnachrichten.

Die Mitglieder der Königl. Akademie der Künste zu Berlin haben auf den mehr erwähnten Erlaß des Kultusministers bezüglich der letzten akademischen Ausstellung folgende Vorstellung an Herrn von Mühler gerichtet:

Excellenz! Auf die Eingabe der Mitglieder der Königlichen Akademie der Künste vom November 1870, in welcher die sehr ergebene Bitte ausgesprochen war, Ew. Excellenz möchten die Gnade haben, der Königlichen Akademie der Künste die Motive hochgeneigtest mittheilen zu wollen, welche leitend gewesen sind für das unmittelbare Einschreiten Ew. Excellenz bei der Umhängung von Bildern in der letzten Kunstausstellung ohne Hinzuziehung der dafür gewählten Kommission, ist dem Senate eine Antwort durch Ew. Exellenz geworden, die den Mitgliedern der Königlichen Akademie nur durch die öffentlichen Blätter zur Kenntniß gekommen ist, da dieselbe direkt an den Senat und nicht an die Akademie der Künste adressirt war.

Die fast gleichzeitig erfolgte Veröffentlichung dieses Erlasses in einem amtlichen Blatte scheint somit auf speciellen Befehl Ew. Excellenz erfolgt zu sein.

Demnach erlaubt sich die Akademie, ja! sie betrachtet es sogar als ihre heilige Pflicht, sich ebenso unumwunden als ehrerbietig gegen Ew. Excellenz auszusprechen.

Die Königliche Akademie der Künste ist, sowie jede andere Akademie, mit der Prärogative organisirt, daß der Staat sich bescheidet, die neuen Mitglieder aus eigener Wahl hervorgehen zu lassen, sich selber nur die Bestätigung vorbehaltend. Hierin gerade liegt eine gewisse Selbständigkeit, eine exceptionelle Stellung der Körperschaft und die Ehre Mitglied derselben zu sein.

Die Akademie der Künste ist oder soll sein eine Gemeinschaft der Meister, von welcher der Staat voraussetzt und erwartet, daß sie als höchste Autorität das Gedeihen und die Förderung der Kunst überall im Auge habe; bei welcher die Krone selber gelegentlich Rath und thätige Beihülfe einzuholen nicht verschmäht.

Hätten Ew. Excellenz in diesem Sinne der Akademie Ihre Befehle zugehen lassen, daß dieselbe sich gutachtlich über die Schuld oder Unschuld der Herren Komissare ausspräche in Betreff der Anordnung von Gemälden mythologischen Inhalts in näherer Nachbarschaft mit solchen biblischer Gegenstände, so würde die Akademie nicht verfehlt haben, pflichtgemäß gewissenhaft und unparteiisch etwa in folgender Weise sich zu äußern.

Es gilt überall, wo gute Sitte herrscht, für unerlaubt und unzulässig, Kunstgegenstände obscönen Inhalts öffentlich auszustellen, mag der obscöne Charakter sich kundgeben in nackten Figuren oder in solchen, die vollständig bekleidet sind. Die menschliche Erscheinung aber, das schönste und allervollendetste Dasein in der göttlichen Schöpfung abzubilden, das hat die bildende Kunst zu allen Zeiten für ihre höchste Aufgabe und ein Gelingen darin für ihre Glorie angesehen. An dieser Stelle darf Niemand so weit gehen, etwas Unrechtes

oder Verwerfliches zu suchen, ohne sich in den krassesten Widerspruch mit sich selber zu bringen. Wer so weit geht, der müßte konsequenterweise alle Gemälde-Galerien und vollends die Antiken-Kabinette sammt und sonders schließen. Bei der Darstellung des Nackten ist's überall die Taktlosigkeit und der schlechte, wohl gar schamlose und frivole Ton, der verletzend werden kann, keineswegs aber die Nudität als solche, sonst müßte ja in der That auch selbst die Christusgestalt des Herrn Verlat, welche in Ew. Excellenz Erlaß besonders hervorgehoben, eine sittliche Verstimmung erzeugen, um so mehr, als dieselbe, wie schön auch gemalt, keineswegs von einer bealen Auffassung Zeugniß giebt.

Wenn Ew. Excellenz aber besonders betonen, daß es das religiöse Gefühl verletze, sobald in nächster Nähe von Christus-Bildern größere Darstellungen einer nackten antiken Venus und einer Nymphe zusammen in demselben Saale erscheinen; wenn Ew. Excellenz derartige Zufälligkeit mit einer Rigorosität, von welcher die Akademie bisher keinerlei Beispiel gekannt hat, für die Zukunft streng vermieden wissen wollen, so streng, daß Hochdieselben künftig Revision und Superrevision in Aussicht zu nehmen für erforderlich halten — so darf die Akademie Ew. Excellenz nicht verschweigen, daß sie sich auf das schmerzlichste getroffen und um so mehr in ziemliche Verlegenheit versetzt findet, als sie aus Ew. Excellenz Worten und Ansichten mit dem besten Willen keinerlei bessere Belehrung zu schöpfen und zu gewinnen im Stande ist; daß sie ferner es bezweifeln muß, ob gediegene Männer in der Mitgliedschaft unter solchen Umständen und in solcher Perspektive sich werden bestimmen lassen, das Geschäft des Arrangements der Gemälde zu übernehmen.

Wer es jemals versucht hat, nur eine einzige Wand mit Bildern anständig und mit Geschmack zu behängen; wer vollends die Schwierigkeit hat kennen lernen, mehrere Säle von sehr ungleicher, theilweise schlechtester Beleuchtung mit Gemälden von verschiedenster Dimension, verschiedenstem Total-Effekt &c. in einigermaßen guter Ordnung und Symmetrie aufzustellen, der wird seine Arme verzweifelnd herunterfallen lassen, wenn man ihm obenein auch noch die Zumuthung stellt, Erkundigungen einzuholen über persönlich beobachtete Beziehungen der Bilder zu einander.

Die Herren Künstler, welche ausgestellt hatten und auch künftig die akademische Ausstellung mit ihren Werken zu schmücken in Aussicht nehmen, sie treten klagend und fragend heran und sprechen sich unumwunden dahin aus, daß unter so bevormundenden drückenden Verhältnissen sie es vorziehen dürften, auf die Ehre, in den Sälen der Königlichen Akademie künftig auszustellen, lieber ganz und gar zu verzichten.

Die Akademie hat zu allen Zeiten ein stolzes Bewußtsein an dem Schutz gehabt, den die Krone ihr durch den Herrn Unterrichtsminister als Kurator hat angedeihen lassen, sie hat in der schönsten Harmonie, die bisher ungestört stattgefunden, gern einen Grund des augenscheinlichen Fortschrittes der Entwickelung unserer Kunstzustände anerkennen wollen; um so empfindlicher fühlt sie sich getroffen durch die beklagenswerthe Mißstimmung, die wie ein Blitzstrahl unerwartet und unverschuldet seitens Ew. Excellenz über sie hereingebrochen ist.

Eine Beruhigung könnte die Königliche Akademie nur darin finden, wenn Ew. Excellenz die in Aussicht gestellte Vereinbarung mit der Königlichen Akademie über Prinzipien, die unvereinbar sind, hochgeneigtest fallen lassen, und in rein künstlerischen Angelegenheiten der Autorität der Akademie, welche dieselbe glaubt mit Recht beanspruchen zu können, Ihre Anerkennung nicht versagen möchten, wodurch zugleich das letzte Wort in dieser Angelegenheit gesprochen sein würde.

In dieser Hoffnung zeichnet mit der schuldigen Ehrerbietung
Ew. Excellenz
Die Mitgliedschaft der Königlichen Akademie der Künste.

* r * **Aus Tirol.** Joseph Mader, der Meister von Bruneck und Steinach, erhält nun Gelegenheit, die neu erbaute Altarkirche auf dem Hirschanger bei Insbruck mit einem großartigen Freskencyklus auszustatten. Nach der Absicht der Erbauer soll die Kirche durch ihren Schmuck eine der schönsten des Landes werden. Sie bietet ihrer Anlage nach weite Wandflächen, weil man sich diesesmal zum romanischen Style entschloß; alle Bilder sollen zur Transsubstantiation in Verhältniß gebracht werden. Zu bemalen sind die Vorhallen und die erste Kuppel mit auf das Sakrament bezüglichen Bildern aus dem alten Testament: Melchisedech's Opfer, der Mannaregen u. s. w. Der folgende Gurtbogen ist als Uebergang vom alten ins neue Testament der Muttergottes geweiht; unter anderen sind in Medaillons Sinnbilder aus der lauretanischen Litanei anzubringen. In der zweiten Kuppel sind Gemälde aus dem neuen Testament mit Scenen wie die Hochzeit zu Cana, die wunderbare Brotvermehrung, welche sich auf das Abendmahl deuten lassen, auszuführen. Das Presbyterium gehört der Einsetzung des Altarsakramentes und dem Opfertode Christi; am Gurtbogen sind die neun Chöre der Engel anbetend darzustellen. Das Langschiff gibt in Nischen Raum für einen Kranz von Heiligen, welche die Geschichte der Anbetung des Altarsakramentes durch achtzehn Jahrhunderte repräsentiren; dabei hat der Künstler auch auf altchristliche Sinnbilder aus den Katakomben Rücksicht zu nehmen. Wie man aus diesen höchst allgemeinen Umrissen sieht, ist die Aufgabe eine gewaltige, aber auch die Gefahr nahe, einen dogmatischen Eiertanz aufzuführen. Der ganze Cyklus soll in vier Jahren fertig sein; eigenhändig kann das Mader wohl kaum leisten, er wird daher einen Theil der Arbeit an Gehilfen übertragen.

Um ein vorgekommenes Mißverständniß zu beseitigen, bemerken wir noch einmal, daß Formator Steiner zu Insbruck von den Basreliefs, welche Collin zum voraus für sein eigenes Grab verfertigte, das jetzt den neuen Friedhof schmückt, Gypsabgüsse machte und auf Bestellung liefert, nicht jedoch vom Grabmal des Kaisers Maximilian. Es wäre allerdings von größtem Interesse für das Kunststudium, wenn die Basreliefs in der Hofkirche durch Abgüsse zugänglicher würden, Steiner konnte jedoch trotz seiner Bemühungen bis jetzt nicht die Erlaubniß erhalten, sie abzuformen.

Bei Ausgrabungen in Golgos auf der Insel Cypern hat der amerikanische Consul General Cesnola die Ruinen eines sehr bedeutenden Tempels und eine Masse Skulpturen endeckt. Diese Skulpturen sollen ihres Styls wegen, der eine Verschmelzung griechischer, asiatischer und ägyptischer Typen aufweist, von großem archäologischem Werth sein. General Cesnola hat dieselben der Eremitage in St. Petersburg zum Kauf angeboten, der Kauf ist indeß nicht zu Stande gekommen.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 2.
Die künstlerischen Darstellungen des h. Abendmahls. — Ferd. Stadler, Nekrolog (Mit Holzschn.).

Photograph. Mittheilungen. Nr. 83.
Ueber eine einfache Methode Papier zu räuchern und Zeichnungen zu kopiren. — Ueber Reproduktion verblichener Photographien. — Lichtdruckbeilage aus Jos. Albert's Atelier.

Deutsche Bauzeitung Nr. 7 u. 8.
Semper's Plan zum neuen Hoftheater in Dresden. — Ein Besuch der Mosaikfabrik von Salviati in Venedig.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 2 u. 3.
David d'Angers. — Question à propos d'un tableau de J. François van Dael. — Essay d'un programme d'enseignement de dessin.

The Academy Nr. 18.
Date and Superscription of Mr Fuller Maitland's Botticelli. — Exhibition of works of the old masters. — The Dudley Gallery exhibition of water colours.

Briefkasten.

Auf Anfrage Nr. 1 in Nr. 10 der Chronik diene zur Auskunft, daß ein Stahlstich nach einem Gemälde von O. Gennerich von A. Schultheiß qu. fol., Götz von Berlichingen vor dem Rathe zu Heilbronn darstellend, bei A. H. Payne in Leipzig erschienen ist. — Alex. Bruckmann und Joh. G. Buchner in Stuttgart sollen nach einer uns zugesandten Notiz ebenfalls den Gegenstand in Gemälden behandelt haben.

Antwort auf Anfrage Nr. 2. Die bekannteste Darstellung der Calumnia (nach Apelles) ist von Raffael (Handzeichnung ehem. im Kabinet Crozat), gestochen von N. Cochin und Alph. Leroy; radirt von V. Denon und Novelli, mit Clairobscur von N. Lesueur. — Ein Buchtitel (Holzschnitt) von Ambrosius Holbein behandelt denselben Gegenstand. Vergl. Woltmann, Holbein und seine Zeit II. S. 16 ff. u. S. 488. — Eine Komposition von Luca Penni ist gestochen von Giorgio Mantovano (Ghisi). Vergl. Bartsch, XV pag. 411 Nr. 64. — Eine fast ganz gleiche Darstellung wie die Verläumdung des Apelles, welche Lucian beschreibt, zeigt ein Stich des Girolamo Mocetto (?), wahrscheinlich nach einer Zeichnung des Mantegna, den Bartsch nur als anonym bezeichnet hat. Die Allegorie geht hier auf dem Platze S. Giovanni e Paolo zu Venedig vor sich. Da sich darauf die Reiterstatue des Bart. Colleoni befindet, welche erst den 21. März 1496 enthüllt wurde, ist der Stich — wenn auch nicht die Komposition, da das Lokal durch den Stecher hinzugefügt sein kann, — jedenfalls nach 1496 zu setzen. S. auch Nagler IX. p. 321.

Herrn P. T. B. in Stuttgart. Besten Dank für Ihre Mittheilung. Die „Kunstchronik" wird nur ganzjährig, d. i. von Mitte Oktober v. J. an abgegeben und ist durch die Post zu beziehen.

Inserate.

Zum Besten der allgemeinen deutschen Invalidenstiftung.

Am 1. Juli 1871 findet mit allerhöchster Bewilligung in München die Verloosung von Kunstwerken deutscher Künstler zum Besten der allgemeinen deutschen Invalidenstiftung unter Leitung des Ausschusses der Künstlergenossenschaft statt.

Der Preis des Looses ist fl. 1 45 kr. = 1 Thlr.

Der aus dem Verkauf der Loose verbliebene Reinertrag wird nach dem höchsten Orts genehmigten Verloosungsplan ausschliesslich als eine Ehrengabe für die allgemeine deutsche Invaliden-Stiftung verwendet, zu welcher von circa 800 Künstlern aus 15 deutschen Kunststädten, wobei alle Namen von Bedeutung vertreten sind, Kunstwerke gespendet werden. Die bis jetzt gezeichneten Kunstwerke repräsentiren bereits einen Werth von über **100,000 fl.** und bilden eine reichhaltige Auswahl, bestehend in Oelgemälden, Aquarellen, Stichen, Zeichnungen, plastischen Werken etc.

Die Buch- und Kunsthandlung von **E. A. Fleischmann**, Maximiliansstrasse 2 in München hat den Verkauf der Loose bereitwillig kostenfrei für den Bereich des gesammten Buch- und Kunsthandels übernommen.

München, im März 1871.

Für die Münchener Künstler-Genossenschaft:

[45] Der Vorstand: **Konrad Knoll**, k. Professor.

In unterzeichnetem Verlage ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Grundriss der Kunstgeschichte

von

Dr. Wilhelm Lübke

Professor am Polytechnikum und der Kunstschule in Stuttgart.

Fünfte durchgesehene und vermehrte Auflage.

Mit 442 Holzschnitt-Illustrationen. gr. 8°. Preis geh. 3 Thlr. 20 Sgr. = Fl. 6. — in eleg. Leinwandband 4 Thlr. 5 Sgr. = fl. 6. 54 kr.

Der Umstand, dass von diesem Werke nach kaum zwei Jahren abermals eine neue Auflage nothwendig geworden, spricht wohl hinreichend dafür, wie sehr sich dasselbe bei Lehrern und Studirenden, wie in den gebildeten Kreisen überhaupt eingebürgert hat. Vorliegende neue Auflage empfiehlt sich abermals durch gewissenhafte Berücksichtigung der neuesten Forschungen und eine grosse Zahl neuer Illustrationen.

[46] Verlagsbuchhandlung von **Ebner und Seubert in Stuttgart.**

Nach der Methode Toussaint-Langenscheidt

zur Erlernung fremder Sprachen erschienen u. A.:

1) **Briefl. Sprach- u. Sprech-Unterricht f. d. Selbststud. Erwachsener** [17. Aufl.]; *a)* **Engl.**, *b)* **Franz.** — Jede Sprache 2 Kurse à 18 Briefe &. Preis pro K. 5⅔ Thlr.; beide K. einer Spr. auf einmal nur 9 Thlr. — Einzelne Briefe 10, Br. 1. jed. Spr. als Probe 5 Sgr. — Jed. Kurs. dauert ca. 9 Monate, mithin kostet das Stud. wöchentl. nur 5 Sgr. Sechswöchentl. Ratenzahlgn. à 1 Thlr. zulässig.
2) **Encykl. Wörterb.** d. fr. u. dtsch. Sprache mit Ausspr.-Bez. n. d. Meth. T.-L.; ca. 17 Lfgrn. à 12 Sgr. (☞ **für Subskr., die bis 1. Juli 1871 beitreten, nur 9 Sgr.**) pro Lfgr. Bis jetzt erschienen 9 Lfrgn.
3) **Lehrbuch d. frz. Sprache f. Schulen** [nicht f. d. Selbstunterricht], mit Ausspr. n. d. Meth. T.-L. — Kurs. I, II u. III à 10, 15, 20 Sgr.
4) **Engl.-dtsch. Suppl.-Lexicon** zu allen engl.-dtsch. Wörterbüchern. Mit d. Ausspr. n. d. Meth. T.-L. — 3 Thlr.

Ueber diese, sowie über die sonst erschienenen resp. in Bearbeitung befindl., hiermit in Verbindung stehenden Werke steht jedem Freunde des Engl. od. Franz. ein ausführlicher Katalog gratis zur Verfügung.

Die Adoption d. Methode T.-L. durch fast alle Kulturvölker, ihre Ausdehnung auf viele Zweige d. Fachliteratur u. die ca. 12 Mal versuchte erfolglose Nachahmung derselb. in Deutschl. dürfte weit. Empfehlung überflüssig machen.

[47] Franco gegen fr. { **G. Langenscheidt's** Verlagsbuchhandlung. } Berlin, 17, Halleschestr.

Kunst-Ausstellungen.

[48] Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg**, **Stuttgart**, **Wiesbaden**, **Würzburg**, **Fürth**, **Nürnberg**, **Bamberg**, **Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten **Januar** bis **Dezember 1871 gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden **Turnus** vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die verehrlichen Herrn Künstler werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg, im Dezember 1870.

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Verlag von Paul Neff in Stuttgart:

Anleitung zur Aquarellmalerei für Anfänger und Künstler, von George Barret. A. d. Engl. 36 kr. = 9 Sgr.

Die Farbenharmonie in ihrer Anwendung bei der Malerei und Fabrikation, von E. Chevreul. fl. 1. 48 = Thlr. 1. —

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen. [49]

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig:

Rom und die Campagna.

Neuer Führer für Reisende.

von

Th. Fournier,

Secrétaire interprète der K. Preuss. Gesandtschaf.

Mit Karten und Plänen.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Roth cart. 2¼ Thlr. [50]

Die Cultur der Renaissance in Italien.

Ein Versuch

von

Jakob Burckhardt.

Zweite durchgesehene Auflage.

1869.

broch. 2¼ Thlr.; eleg. in Halbfrzb. 2¾ Thlr. [51]

Nr. 12 der Kunst-Chronik wird Donnerstag den 6. April ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

6. April



Nr. 12.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Restaurationsbauten in Köln.

□ In der ehrwürdigen Stadt Köln haben sich die gewaltigsten und prachtvollsten Kirchenbauten der romanischen und gothischen Kunstepoche nur als halbe Ruinen bis in unsere Tage gerettet, und der Gegenwart fiel die schöne, aber schwierige Aufgabe zu, die einen baldigen Einsturz drohenden Bau-Denkmale einer für alles Großartige im höchsten Grade begeisterten Zeit vor gänzlichem Verfalle zu retten und wieder in den ursprünglichen Stand zu stellen oder in dem Geiste der Zeit zu ergänzen. Wohl ist diese Aufgabe schwierig und ihre glückliche Erfüllung erfordert, wie bedeutende Geldmittel, so eine tiefe Kenntniß der alten Kunstformen und der alten Technik, und eine hohe Begeisterung für die Erzeugnisse der mittelalterlichen Architektur. An einer solchen Begeisterung und an solchen Kenntnissen fehlt es den mit der Restauration der Kölner Kirchen betrauten Architekten nicht. Im Interesse der Kunst im Allgemeinen wie der herzustellenden Bauwerke im Besonderen können wir uns nur darüber freuen, daß unsere Vorfahren sich bei der Restauration der alten Stifts- und Klosterkirchen auf ein so geringes Maß beschränkt haben. Die kleinen Sünden, die sie in ihrer Unkenntniß und Geschmacklosigkeit begangen, werden sich leicht wieder gut machen lassen, und es steht zu erwarten, daß in nicht gar langer Zeit unsere weltberühmten mittelalterlichen Kirchen wieder in derselben Baureinheit glänzen werden, in welcher sie gleich nach ihrer Vollendung gestanden haben. Wie laut und bitter man auch über den Materialismus unserer Zeit und die Gleichgültigkeit des lebenden Geschlechtes gegen alles Höhere klagen mag, so wird man doch die Thatsache nicht in Abrede stellen können, daß gerade in dieser materialistischen Zeit unser genuß- und gewinnsüchtiges Geschlecht sich zu dem kühnen Entschlusse aufgerafft hat, die bedeutenden Kosten zu der Wiederherstellung der denkwürdigsten mittelalterlichen Bauwerke herbeizuschaffen. Abgesehen vom Dom, wurde der Anfang solcher Reparaturbauten mit der im Jahre 1247 eingeweihten Stiftskirche zum h. Cunibert gemacht. Hier ließ der am 28. April 1830 erfolgte Einsturz des Hauptthurmes, der beiden Seitenflügel und des jenem zunächststehenden Theiles des Gewölbes im Kirchenschiff ein rasches, energisches Einschreiten als unbedingte Nothwendigkeit erscheinen. Es dauerte aber bis zum Jahre 1836, ehe Hand an's Werk gelegt wurde; den vereinten Anstrengungen der städtischen Verwaltung, einer großen Zahl von Privatwohlthätern und des Kirchenvorstandes von St. Cunibert gelang es, bis zum Jahre 1839 die Kirche wieder in dem eingestürzten Theile aufzubauen und unter Dach zu bringen und den östlichen Theil für die Pfarrgemeinde wieder brauchbar zu machen. Den Weiterbau übernahmen die seit 1844 sich bildenden verschiedenen St. Cuniberts-Bauvereine; ihrem Wirken war ein großes Feld eröffnet. Ihrer Ausdauer gelang es, die Mittel zu beschaffen, welche zur stilgetreuen Ausschmückung des Chores, zur Herstellung der prachtvollen Fenster, zum Neubau des Hauptthurmes und zur Restauration des Außenbaues des Chores erforderlich waren. Diesen Vereinen wird man auch bald den Ausbau der beiden den Chor flankirenden Thürme zu verdanken haben. Die der Armenverwaltung gehörende alte Stiftskirche zur h. Cäcilia, ein Bau aus dem 12. Jahrhundert mit älteren Resten, die eine Reihe von Jahren dem Gottesdienste entzogen und als Militärmagazin benutzt worden war, wurde im Innern völlig hergestellt und auf Cäcilientag 1838 dem kirchlichen Dienste zurückgegeben. Zu bedauern ist es, daß man sich bei diesen Her-

stellungsarbeiten veranlaßt sah, die nördliche Vorhalle, auch Maternuskapelle genannt, wegzuräumen. Zur völligen Herstellung der gothischen Minoritenkirche, um deren nothdürftige Reparatur sich seit Jahren ein Minoriten-Bauverein bemüht hatte, hat der hochherzige Erbauer des städtischen Museums, J. G. Richartz, die Summe von 40,000 Thalern hergegeben, und Dank dem reichen Geschenke steht dieses Gotteshaus jetzt als eine hervorragende Zierde der Stadt da und bildet im Verein mit dem Museum eine sehens- und bewundernswerthe Baugruppe. Die innere Ausschmückung dieser Kirche ist nicht so gelungen, wie man wünschen möchte. Auch ist sehr zu bedauern, daß man sich veranlaßt gesehen hat, die aus dem Ende des 16. Jahrhundert stammenden prächtigen Grabdenkmale des Grafen von Taxis und des Herrn von Preiner zu beseitigen. Auch hätte man gewünscht, daß dem berühmten Scholastiker Duns Scotus eine würdigere Grabstätte bereitet worden wäre. Für die Herstellung der Marienkirche wurden die Mittel durch das reiche Vermächtniß des Rentiers Frank disponibel gestellt und der Kirchenvorstand von St. Maria erreichte es endlich nach langem Kampfe, daß an diesem prachtvollen Bauwerke eine Restauration in Gang kam, welche den romanischen wie gothischen Bautheilen in gleichem Maße gerecht wurde. Die Arbeiten am Außenbau sind jetzt bis auf die Thurmpartie vollendet, und das Urtheil darüber ist ein überaus günstiges. Ueber die innere Ausschmückung, die noch in vollem Gange ist, sind die Meinungen getheilt; wir bescheiden uns, vor Vollendung des Ganzen unser Urtheil darüber auszusprechen. Die aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammende Kirche von St. Peter, welche aus den Mitteln der Kirchenfabrik und aus den Beisteuern einzelner Wohlthäter hergestellt wurde, hat im Innern eine Ausschmückung erhalten, welche der im Hochaltar befindlichen Rubens'schen Kreuzigung Petri würdig ist. Auch in Maria Lyskirchen, einem interessanten Bauwerke des romanischen Uebergangsstils, erfreute sich die Herstellung des Beifalles eines jeden Sachverständigen. Zur Herstellung von St. Gereon mußten Stadt und Kirchengemeinde für die erforderliche nicht unbedeutende Summe eintreten, und die Restauration verfolgt auch hier mit Geschick und Glück den Plan, die romanischen wie die gothischen Bautheile in ihren ursprünglichen Stand zu setzen. Von besonderem Interesse ist der in der Krypta dieser Kirche liegende, aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem elften Jahrhundert stammende Mosaikboden. Es ist gelungen, Hunderte von wild durcheinander liegenden einzelnen Stücken dieses Kunstwerkes wieder so zusammenzustellen, daß die ursprünglichen biblischen Darstellungen wieder zum Ausspruch gekommen sind. Um St. Martin vor gänzlichem Verfall zu wahren und in würdiger, stilgetreuer Weise herzustellen, war eine Summe von 32,000 Thlrn. erforderlich. Nachdem das Ministerium es abgelehnt, einen Theil dieser Kosten auf die Staatskasse zu übernehmen, haben Stadt und Kirchengemeinde sich in die Summe getheilt, und mit rüstiger Hand ist die im Jahre 1864 begonnene Herstellung ihrer glücklichen Vollendung nahe gebracht worden. Die Entwürfe für die innere Ausschmückung sind auf Ansuchen des Kirchenvorstandes vom Direktor des Germanischen Museums, dem Baurath Essenwein, welcher wie kaum ein Anderer mit den Formen des romanischen Baustils vertraut ist, angefertigt worden. Es steht zu hoffen, daß der Kirchenvorstand die Mittel beschaffen wird, um die mit der größten Meisterschaft ausgeführten Entwürfe zur Ausführung zu bringen. Zur Erklärung dieser Entwürfe hat der Meister eine kleine Schrift mit dem Titel: „Die innere Ausschmückung der Kirche St. Martin in Köln" herausgegeben.

(Schluß folgt.)

Die neu aufgedeckte Gräberstraße von Athen.

(Schluß.)

Wenn die Ausführung der Reliefs oft übrigens nur eine sehr oberflächliche ist, so mag man darin einestheils den geringen Aufwand erkennen, der für solche Grabreliefs zuweilen nur gemacht werden mochte, anderntheils ist aber auch bei nicht völliger Ausführung durch die Skulptur mit an ursprüngliche Bemalung zu denken; denn es wird ausdrücklich bezeugt, daß an den Grabsteinen besonders im ersten Augenblicke nach der Ausgrabung, dann oft rasch verschwindend, deutliche Farbenreste an verschiedenen Stellen sichtbar gewesen sind. Das angewandte Steinmaterial ist, wie üblich in Attika, für die Fundamente gewöhnlicher Kalkstein, wie er zum Beispiel im Piräus bricht; davon wurden auch Umfassungsmauern der Grabstellen aufgeführt, die dann aber einen Bewurf und auf dem Bewurfe Bemalung zu erhalten pflegten. Einmal hat sich ein lebhaftes Roth und Weiß gehalten, einzelne Bruchstücke solchen Mauerbewurfs zeigen auch Figuren, die mit einem spitzen Instrumente, ehe sie gemalt wurden, vorgeritzt sind, also ganz wie es in Pompeji geschah. Die Grabsteine selbst sind durchweg von Marmor, weißem pentelischen, unbedeutendere aus späterer Zeit mehrfach von dem bläulichen hymettischen. Zu der Ausführung der Reliefbilder in Marmor trat auch bei diesen Grabmälern, wie am Parthenonfriese und sonst so oft, Ansetzen von Einzelheiten in Metall, Bronze, vielleicht vergoldeter Bronze, hinzu und, wären auch gar keine Farbespuren erhalten, so setzt schon diese Vereinigung von Bronze und Marmor sehr wahrscheinlich eine Vermittlung durch weitere Farbengebung voraus. Das jetzt wieder beobachtete ungemein rasche und vollständige Verschwinden der Farben, die bei der Ausgrabung sehr stark noch sichtbar waren, soll überhaupt auf's Neue zur Vorsicht bei Schlüssen aus dem Nichtvorhandensein von Farbespuren mahnen.

Die erwähnten Bronzeansätze sind besonders deutlich an dem Reiterrelief des Dexileos; natürlich die Bronzestücke selbst sind nicht mehr vorhanden, aber die Nietlöcher beweisen, daß der Speer, ein Kranz um den Kopf, das Pferdegeschirr, dann das Wehrgehänge des zu Boden geworfenen Gegners von Metall angesetzt waren. An dem Relief der Hegeso fand Professor Rhusopulos, dem wir eine Menge von Einzelangaben, die auch hier benutzt wurden, verdanken, gleich nach der Ausgrabung keine Farbenreste; aber freilich war der Stein schon gewaschen, ehe Rhusopulos dazu kam — ein Beweis unter manchen, wie es dort leider hergeht, wie denn auch die Befestigung gebrochener Theile der Marmorwerke mit eisernen Klammern und die freilich durch die Noth gegenüber einer rohen Bevölkerung wohl gebotenen Holzkasten über einzelnen der Grabmäler nicht eben erfreuliche Erscheinungen sind. Zum Schutze gegen Zerstörungsgefahren haben einige der Reliefs auch in geschlossene Räume gebracht werden müssen, so daß die Gesammterscheinung der neu aufgedeckten Gräberstraße gegenwärtig nicht ganz ist, was sie sein könnte. An sicheren Farbespuren auf dem Marmor ist übrigens Roth am Köcher des einen Polizeisoldaten sichtbar geblieben, auf dem Grabsteine eines gewissen Dionysios aber war außer einem Mäander in lebhaftem Roth, Gelb und Braun die sonst in der Regel in Relief ausgearbeitete Szene — in diesem Falle zwei einander gegenüberstehende Männer — nur farbig auf den Marmor gemalt. Das kommt auch sonst vor und ist, wie leicht ersichtlich, auch wieder ein nicht ganz wegzuwerfendes Argument für Färbung der Reliefs selbst. Sonst sind noch die eingemeißelten Inschriften größerer Deutlichkeit halber mehrfach roth oder auch glänzend schwarz nachgezogen gefunden. So hat also auch die neue Gräberstraße wenigstens einige Thatsachen wieder geliefert, bei deren fortgesetzter Beachtung wir uns an den Gedanken einer vielfarbigen Architektur und Plastik bei den Griechen mehr und mehr gewöhnen müssen, eine Gewöhnung, welcher das bei uns Hergebrachte, aus diesem entnommene Theorien, endlich auch die Leichenkammern unserer Gipsmuseen Hindernisse bereiteten und bereiten. Vor den Marmorn selbst, zumal in Griechenland, ist das anders. Da hat die Zeit, was sie zerstörte, annähernd ersetzt durch den oft so wohlthuenden Farbenton, den die Oberfläche des Marmors in der Verwitterung angenommen hat, und Himmel, Meer und Land geben ihre farbeglühenden Hintergründe dazu her. Im Süden ist die Polychromie nicht todt zu machen, wie sie bei uns im grauen Norden es lange völlig war. Dort in Griechenland haben sich denn auch ihre Apostel zur Erkenntniß anregen lassen, haben eifrig von ihr in Wort und Werken gepredigt, und wenn auch auf verschiedenen Wegen wird man sich der Verbindung von Form und Farbe in Architektur und Plastik endlich wieder nähern. Mancher Fehlgriff im Eifer wird auch hierbei nur vorübergehend irre machen.

Ein jeder neue Einblick in die Werkstatt griechischen Kunstschaffens bereichert nicht nur unser geschichtliches Wissen, sondern weist auch dem Kunstschaffen aller Zeiten wieder neue Leitsterne. So wird man bei Errichtung neuer Grabmäler, ohne darum geistlos nachzuahmen, gut thun, der immer wieder passenden Muster, wie sie die Aufdeckung der athenischen Gräberstraße uns wieder vor Augen gestellt hat, sich zu erinnern. Es ist kein bisher unbetretener Weg, auf den damit verwiesen wird. Gleich bei Athen selbst auf jenem Hügel, der an sich unansehnlich genug doch durch des Sophokles Gesang weltbekannt wurde, ist die alte Form für neue Grabsteine wiederum verwandt; es geschah zuerst für einen deutschen Mann, einen von denen, die zu immer neuer Läuterung den Quellstrom griechischer Kultur frisch zunächst auf Deutschland's Geistesfluren leiteten; der Stein steht auf Karl Otfried Müller's Ruhestätte. Neben ihm haben sie sehr ehrenvoll einen Franzosen gebettet, Ch. Lenormant, den auch Studium des Alterthums nach Griechenland geführt hatte und den dort auch der Tod ereilte. Beiden hat man die Inschriftplatte mit krönendem Zierrath ganz nach altattischer Art errichtet — so forderte es in diesem Falle freilich besonders unabweisbar der Ort, und es forderten es die Todten. Doch durchaus nicht auf solche besondere Fälle ist die Anwendbarkeit dieser Formen beschränkt; sie gelten für überall und allezeit. Auch hierauf sollten, so wenig das hier verfolgt werden kann, diese Zeilen aufmerksam machen. Unseren Friedhöfen thut's oft noth."

Kunstliteratur und Kunsthandel.

A. v. Cohausen, Der alte Thurm zu Mettlach. Berlin 1871. 16 Seiten Fol. mit 5 Tafeln.

Oberst A. v. Cohausen, in Folge mehrer wissenschaftlicher Arbeiten über einzelne Theile alter Befestigungen allgemein als erste Autorität auf dem Gebiete der Militär-Architektur des Mittelalters bekannt, hat durch die vorliegende, zuerst im Jahrgang 1871 von Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen erschienene, in ihrer Art in jeder Beziehung mustergiltige Monographie über den sogenannten „alten Thurm" zu Mettlach bewiesen, daß er auch das Gebiet der Kirchen-Architektur des Mittelalters mit voller Meisterschaft beherrscht.

Das bezeichnete Gebäude, jetzt eine malerische Ruine inmitten eines schönen Parks, hat wegen seiner sehr eigenthümlichen Formen schon vielfach die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gezogen. De Lassaulx (1837), Kugler (1841), Chr. Schmid (1841) und endlich Otte (1862) haben darüber gesprochen, die beiden Letztern das Gebäude auch in Abbildungen publicirt, konnten aber in Betreff Alter, ursprünglicher Form und Bestimmung desselben zu keinem sicheren Resultate gelangen, weil der alte Bau später vielfach und sehr wesentlich verändert worden ist. Schnaase hat daher in der zweiten Auflage (1869) seiner Geschichte der bildenden Künste denselben an der geeigneten Stelle,

(Bd. III, Seite 535) unter den Nachbildungen der Münsterkirche zu Aachen, gar nicht erwähnt.

A. v. Cohausen jedoch ist es, in Folge seiner auf genauester und umfassender Sachkenntniß beruhenden Untersuchung des Gebäudes in ästhetischer sowohl als besonders auch in technischer Beziehung, gelungen, den ältesten, am Ende des zehnten Jahrhunderts erbauten Theil der Ruine von den spätern, im dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert erfolgten Um- und Anbauten zu unterscheiden und dadurch die ursprüngliche Form dieses polygonen Kirchengebäudes als „eine zusammengedrängte Nachbildung des Aachener Münsters" zu erkennen und seine Baugeschichte bis in alle Einzelheiten hinein aufzuklären. Vor Allem hat er die großen Rundbogen zwischen den acht Pfeilern, welche alle seine Vorgänger veranlaßt haben, den Bau als offene Halle zu bezeichnen, als nicht ursprünglich nachgewiesen. — Die herbeigezogenen Notizen aus Chroniken und Urkunden sind trotz ihrer Dürftigkeit sehr wohl geeignet, die aus dem Monument selbst abgeleiteten Folgerungen zu bestätigen. Das, was der Verfasser vorträgt, ist so klar dargelegt, so wohl begründet, beruht auf so genauer Kenntniß alter Bauwerke und Zustände, daß man an der Richtigkeit der gewonnenen Resultate nicht zweifeln kann. Der Vortrag wird durch 5 Tafeln mit guten malerischen und architektonischen Zeichnungen und 16 in den Text gedruckte Holzschnitte verdeutlicht. Wünschenswerth wäre nur noch eine graphische Darstellung des durch Schlußfolgerungen rekonstruirten ursprünglichen Zustandes der Kirche. Gelegentlich giebt der Verfasser auch einige Notizen allgemeiner Art, z. B. über den Betrieb in den Steinbrüchen des zehnten Jahrhunderts, über Emporkirchen, über Vertheidigungsfähigkeit der Kirchen 2c.

Anerkennend hervorzuheben ist noch, daß diese ehrwürdige Ruine, welche Privatbesitz ist, von dem Eigenthümer, Herrn Boch, sorgfältig gepflegt und im Jahre 1851 mit Sachkenntniß restaurirt wurde. — Möchte doch allen älteren Kunstbauten dieselbe Pflege und eine gleich sachverständige Publikation zu Theil werden!

R. Bergau.

R. E. **Die „Annali" und „Monumenti dell' Istituto di corrispondenza archeologica"** für 1870 sind in Rom Ende Februar ausgegeben worden. Da wohl noch einige Zeit vergehen wird, bis die einzelnen Exemplare in die Hände der Abonnenten gelangt sind, wird es erwünscht sein, wenn ich auf Einzelnes, was die Annali enthalten, aufmerksam mache, besonders da selten so viel allgemein interessirende Fragen darin behandelt sind, wie dieses Mal. Den Reigen beginnt ein Aufsatz von Helbig, über Cornetanische Wandgemälde, als Text zu den Tafeln der Monumenti XIII—XV und XIIIa—XVe. Zu der Beschreibung der in drei Gräbern von Corneto im Jahr 1869 gefundenen Wandgemälde in der Gegend Corneto's, wo auch der berühmte Marmorsarkophag mit aufgemalten Amazonendarstellungen ausgegraben ist, der leider wegen der Weigerung des Besitzers, ihn mit Farben kopiren zu lassen, nicht hat veröffentlicht werden können, gesellen sich ausführlichere Betrachtungen über die Geschichte der Wandmalerei in Tarquinii. Helbig, so wie auch Brunn, stellt zwei Perioden auf, erstens die, welche er Tuscanica nennt, wo die Maler frei von fremden Einflüssen die Gräber ausschmückten, und zweitens die, wo allmählich griechische Einflüsse, zunächst im Ausdruck des Seelenlebens, dann auch auf die Darstellung in Kleidung 2c. übergehend, sich geltend machen. Während die erste die Figuren mehr nebeneinander stellt, so wie sie im Relief zu erscheinen pflegen, greift bei der zweiten das Hinter- und Durcheinanderstellen immer mehr um sich, das Malerische macht sich mehr geltend. Natürlich kann man keine strenge Scheidewand ziehen: die Einflüsse kamen allmählich, griffen allmählich um sich und verdrängten nach und nach die ursprüngliche einheimische Manier. Theils mit Zustimmung, theils im Widerspruch mit Brunn werden die Gräber chronologisch nach den aufgestellten Principien geordnet.

Der zweite Aufsatz von Dr. O. Donner bezieht sich auf die Restauration der berühmten Pasquinogruppe. Die Restaurationen von E. v. d. Launitz, welcher wegen einer in Würzburg befindlichen Marmorstatuette, bei der an der linken Schulter des stehenden Kriegers die Hand des Gefallenen erhalten ist, die Gruppe der Art restaurirt hatte, daß er den Arm des Todten auf der linken Schulter des Tragenden hatte aufliegen lassen, wird als falsch erwiesen, da das Fragment, welches vor allen Dingen hierbei in Betracht zu ziehen ist, der Pasquino in Rom, durchaus diese Annahme nicht zuläßt; genaue am Original selbst angestellte Untersuchungen haben Donner gezeigt, daß die Verletzungen an der linken Schulter des Pasquino, welche auch Launitz für seine Ergänzung geltend gemacht hat, vielmehr von dem dort aufliegenden Helmbusch herrühren. Aus den verschiedenen Resten der bezeichneten Gruppe, den zweien in Florenz, das Exemplar in der Loggia de' Lanzi von Tacca, das vorzüglichere im Palazzo Pitti von Ricci ergänzt (es ist danach Friedrichs „Bausteine" S. 246 ff. zu berichtigen, wo gesagt wird, daß die Gruppe des Palazzo Pitti von einem unwissenden Ergänzer restaurirt sei, der ungehörige Zuthaten hinzugefügt habe, während dem Ricci eine Ergänzung nur im Modell zugeschrieben wird), dann vor allem aus dem Pasquino, auf dessen Knieen noch die Brust des Todten mit der linken Hand des Stehenden erhalten ist, welches Stück merkwürdiger Weise bei fast allen Gypsabgüssen fehlt, sowie aus den im Vatican befindlichen Fragmenten, den berühmten zwei Beinen aus der Villa Hadriana, dem linken Fuße und dem Rücken des Gefallenen und dem Kopfe des Stehenden ergeben sich nach Donner mit Nothwendigkeit folgende Restaurationen. Zunächst war der Kopf des Menelaos (so muß meiner Meinung nach der Stehende genannt werden, der Gefallene Patroklos) seitlich nach oben gewandt, sowie es der Pasquino zeigt; mit der linken Hand faßt er den rechten Arm des Patroklos dicht über dem Ellenbogen, während er die rechte Hand ihm in die linke Seite legt. Der linke Arm des Patroklos hängt dann gerade herunter, doch so, daß die Unzulänglichkeiten, die bei den anderen bisherigen Restaurationen sich ergeben hatten, vermieden werden, der rechte Arm liegt mit seinem unteren Theil auf dem linken Oberarm des Menelaos auf; die Hand steht frei ab. Die Beine des Patroklos liegen mit beiden Knieen auf dem Boden auf, wie es deutlich die Beine aus Hadrian's Villa zeigen. Eine Stütze, die Launitz hatte anbringen wollen, nimmt Donner nicht an, da die Gruppe in genügender Weise mit den Beinen schon so verbunden ist, ohne der Stützen zu bedürfen. An die Restauration schließt sich eine kunstgeschichtliche Würdigung, zunächst eine Vergleichung der einzelnen Fragmente unter einander, wo den Beinen aus Villa Hadriana, die vielleicht vom Original herrühren, nach diesen dem Pasquino der Preis zuerkannt wird, dann in Anbetracht der Stellung, welche der Gruppe in der Kunstgeschichte zuzuweisen ist, an. O. Donner ist geneigt, wegen der vielen Aehnlichkeiten zwischen der Pasquino-Gruppe und dem Laokoon, sowohl wie dem Herkules-Torso von Belvedere, mit Helbig an rhodischen Ursprung zu denken, doch möchte er sie früher ansetzen als die beiden andern genannten Werke. Letzteres jedenfalls richtig; ob er aber mit der Zurückführung auf Rhodes, oder überhaupt auf diese späte Zeit der Skulptur Recht behalten wird, muß die Folge zeigen. Vorläufig ist noch nichts erwiesen, und man kann mit Friederichs wohl noch immer eine frühere Entstehung für die ausgezeichnete Gruppe annehmen.

An die Erwähnung von Donner's Aufsatz, der durch eine Reihe von Aggiunten-Tafeln erläutert wird, möchte ich gleich die von Brunn's Arbeit „Ueber die Weihgeschenke des Attalos" schließen. Nachdem Brunn in der Winckelmannsitzung des Jahres 1865 auf eine Reihe von Statuen aufmerksam gemacht hatte, die, in verschiedenen Museen zerstreut, in den Maßen, Marmor, Arbeit übereinstimmend auf das deutlichste gemeinsamen Ursprung verriethen, den er dann in dem Weihgeschenk fand, das König Attalos von Pergamum auf die Akropolis von Athen gestiftet hatte, Statuen, welche Kämpfer mit Galliern, Amazonen, Persern und die Kämpfe der Giganten gegen die Götter darstellten, hat seine Vermuthung, trotzdem sie nur andeutungsweise mitgetheilt war, so allgemeinen Anklang gefunden, daß sie jetzt schon in viele Handbücher übergegangen

ist und die betreffenden Statuen in vielen Gypssammlungen zusammen gestellt sich finden. Doch fehlte bis jetzt noch eine genaue Publikation der Statuenreihe, sowie eine ausführliche Besprechung von Brunn selbst. Beides bieten die diesmaligen Annali und Monumenti. In letzteren finden sich auf Taf. XIX—XXI die hierher gehörigen Monumente in möglichst stylgetreuen Abbildungen, und erstere enthalten außer dem 1865 gehaltenen Vortrage noch Zusätze und Nachträge von Brunn. Die ehemals giustinianische, jetzt im Besitz von Castellani befindliche Statue eines knieenden Jünglings, von Curtius unlängst (Archäol. Zeitung 1868, Taf. 6) für Ganymed erklärt, welche Brunn in diese Reihe ziehen zu müssen geglaubt hatte, hat er jetzt aufgegeben, dagegen wahrscheinlich gemacht, daß noch mehrere andere verstreute dazu gehören.

Von Skulpturen, die dieses Mal publicirt worden sind, möchte ich noch erwähnen: die Publikation eines im Dionysos-Theater zu Athen gefundenen ziemlich späten Reliefs, Episoden aus dem Leben des Dionysos vorstellend, besprochen von Matz, ferner ein Relief der Villa Albani, griechischen Ursprungs, die Bekränzung eines Mannes wahrscheinlich durch eine allegorische Figur, von Förster, die Besprechung eines Sarkophagreliefs aus Foligno, mit Darstellungen eines Circus in größerer Vollständigkeit, als es auf ähnlichen Monumenten sich findet, von Zangemeister. Kekulé hat mit der Veröffentlichung und Besprechung eines Bronzekopfes aus Herkulanum einen neuen Beitrag zu der jetzt so viel besprochenen Streitfrage, deren hauptsächlichstes Interesse sich an Pasiteles und seine Schule knüpft, geliefert; Conze sich gegen die kürzlich aufgestellte Erklärung des bekannten spartanischen Reliefs gewandt und zugleich andre spartanische Monumente erwähnt und eins davon von hoher Alterthümlichkeit, Dionysos mit Kora oder besser Semele sitzend, publicirt. Wenn er in Betreff des ersten wegen der Symmetrie, die bei zusammengehörenden Werken der ältesten Kunst zu herrschen pflegt, auch auf der einen Seite des spartanischen Reliefs eine Mordscene erkennen will, weil auf der andern offenbar eine sich findet, so läßt sich doch gegen ihn einwenden, daß die scheinbare Gleichheit in Haltung der Hände auf das Unvermögen des Künstlers zu schreiben ist, der, bemüht zwei Momente einer und derselben Sage darzustellen, die verschiedene Handlung beinahe auf gleiche Weise wiedergab.

Außerdem finden sich in dem Bande der Annali verschiedene Vasen publicirt, eine davon mit dem Künstlernamen Euthymides, dann praenestinische Cisten mit Inschriften (Mon. Taf. XXII—XXV), besprochen von Schöne, und ein großer sorgfältiger Aufsatz von Bruzza über die auf Mormorblöcken sich findenden Inschriften.

x. Dr. **J. van Vloten** hat eine „Aesthetika of leer van den kunstsmaak" (2. Aufl. 1. Thl. Deventer) erscheinen lassen, in deren Vorrede er sich nicht ganz genau in dem Satze ausgedrückt hat: Daarin is het eerste, algemeene gedeelte — thans tot zeven hoofdstukken uitgedijd — geheel omgewerkt, waarbij ik mij vor een deel naar Lemke's volksmatige beschouwingen richtte. Genauer würde es lauten: Dieser allgemeine Theil ist nach Lemcke's Aesthetik umgearbeitet, der ich mich zu zwei Dritteln anschließe; ein Drittel ungefähr ist ein Auszug derselben, beziehungsweise in wörtlicher Uebertragung. — Ein Autor wird sich nur freuen, wenn seine Art und Anschauung von Andern für nützlich erachtet wird und Nachfolger findet. Aber er kann dabei ein loyales Benehmen verlangen. Was bedeutet es, daß Dr. van Vloten nicht einfach sagt, wie die Sache liegt, und daß er von „Lemke's volksmatige beschouwingen" spricht, statt von Lemcke's Populärer Aesthetik, wie der Titel des Werkes heißt? Er, der in Hülle und Fülle citirt, der Lübke z. B. in drei Noten auf einer einzigen Seite anführt, der Lemcke's eigene Citate noch genauer bezeichnet, wenn er sie übersetzt, hat nach jener vagen Nennung in der Vorrede auch nicht ein einziges Anführungszeichen, wenn er Sätze auf Sätze, wenn er gleich 10, 15, 20 Seiten hintereinander nur Lemcke abschreibt. Fand Herr Dr. van Vloten dafür kein anderes Wort, als „sich richten"? Oder genirte er sich, eine Aesthetik des Näheren zu citiren, die ihr Verfasser eine „populäre" genannt hat? — Nach der Vorrede zu urtheilen ist Herr van Vloten kein Neuling und hat schon länger Studien über das Schöne gemacht; er konnte also wissen, was Brauch und was „schöner" Brauch ist bei solcher Verarbeitung von Werken Anderer.

Münchener Kunstauktion. Am 18. d. Mts. kommen die hinterlassenen Kunstsammlungen des Baron von Kreußer und des Historienmalers Franz X. Striebel durch die Montmorillon'sche Kunsthandlung zur Versteigerung. Außer Kupferstichen und Radirungen älterer und neuerer Meister enthält der Katalog auch eine Anzahl von Handzeichnungen und Skizzen moderner Meister, sowie einige Oelgemälde des genannten F. X. Striebel.

Auktion Verloet. Die von dem weiland Direktor der Akademie zu Mecheln hinterlassene Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen, Stichen, plastischen Arbeiten 2c. kommt am 18. April daselbst zum öffentlichen Aufstrich. Der Katalog weist eine stattliche Reihe von Gemälden älterer und neuer Meister, meist niederländischen Ursprungs, nach, die Verloet größtentheils bei günstiger Gelegenheit für verhältnißmäßig geringes Geld an sich gebracht hatte.

Nekrologe.

Hugo Hagen, Bildhauer und Professor an der k. Akademie zu Berlin ist am 14. März daselbst gestorben.

B. **Der Stilllebenmaler Adalbert Schäffer** starb, fünf und fünfzig Jahre alt, in Düsseldorf den 1. März nach längeren Leiden. Er war ein Ungar und lebte erst seit einigen Jahren am Rhein. In seinen Bildern brachte er neben den Früchten mit Vorliebe silberne Teller und kostbare Trinkgefäße zur Anschauung; er war in Farbe und Behandlung nicht frei von Manier.

B. **Die Malerin Johanna Unger** starb Mitte Februar in Pisa, wo sie Genesung für ein längeres Halsleiden zu finden hoffte. Sie war die Tochter des bekannten Göttinger Professors und Schwester des Kupferstechers W. Unger, und bildete sich seit 1855 in Düsseldorf zur Künstlerin aus. Zuerst Schülerin von Carl Sohn und Otto Rethel, schuf sie dann unter der Leitung Emanuel Leutze's ihre ersten Bilder. Später ging sie nach München, wo sie sich der Piloty'schen Schule anschloß und auch selbst als Lehrerin wirkte. Von ihren Gemälden, die sich namentlich durch koloristische Vorzüge auszeichnen, nennen wir Jephta's Tochter mit ihren Gespielinnen, Johanna d'Arc, Deborah, die Engel am Grabe Christi und Aschenbrödel's Schwestern. Außerdem malte sie zahlreiche Bildnisse und Aquarelle.

Kunstunterricht.

Gesellschaft zur Förderung der Kunstgewerbeschule des österr. Museums. Der Stand der Gesellschaft ist ein sehr günstiger. Das Vermögen beträgt 30,000 fl. in Wr. Comm. Anlehen im Depot der Anglo-österr. Bank, ein Guthaben daselbst von 1220 fl. und 300 fl. österr. Papierrente, und 1150 fl. baaren Cassabestand. Die Zahl der Stipendisten ist 18; darunter 7 Niederösterreicher, 4 Mährer, 5 Böhmen, 3 Ungarn, 3 Galizier, 2 Tiroler, 2 Salzburger, 1 Schlesier. Für Böhmen, Mähren und Ungarn existiren Provinzialstipendien, welche die Gesellschaft in liberaler Weise ergänzt. Der Ausschuß unterstützt auf Antrag des Lehrkörpers talentvolle Schüler, ohne Rücksicht auf Konfession, Nationalität und Geschlecht, auch aus solchen österreichischen Kronländern, die, wie Tirol, Salzburg, Galizien, in der Mitgliederreihe der Gesellschaft bisher gänzlich fehlen, oder wie Böhmen nur wenig vertreten sind. Die Generalversammlung findet Montag d. 2. Mai statt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

+ **Berlin. Das Schinkelfest des Architektenvereins** wurde, alter schöner Sitte gemäß, auch in diesem Jahre am 13. März, als dem neunzigsten Geburtstage des Meisters, im Arnim'schen Saale gefeiert. Die Dekoration des Saales gemahnte an den Ernst und die Größe der Zeit. Aus einer rothen Draperie und umgeben von buschigen Gewächsen ragte die Kolossalbüste Schinkel's auf hohem Postamente, dessen Vorderseite mit dem eisernen Kreuze geziert war. Schinkel hat dem jetzt wieder aufgelebten höchsten Ehrenzeichen einst eine großartig einfache und charaktervoll schöne Form gegeben. Zu den Seiten standen die sich selbst krönende und die traurig daherschwebende Victoria von Rauch, die durch einen schüchternen Versuch von polychromer Behandlung in das kräftige Farbenensemble der Dekoration gut hineingestimmt waren. An den Sockeln waren die Namen der Architekten und Ingenieure verzeichnet, die als Opfer des grimmen Krieges ge-

blieben sind; zwischen denselben war an einer Balustrade nach einem Schinkel'schen Karton ein Fries grau in grau ausgeführt, die Ausrüstung eines Volkes zum Kampf und die Vorbereitungen zum Triumpheinzuge der Sieger darstellend. — Der Vorsitzende des Architektenvereins, geh. Oberbaurath Koch, erstattete den Jahresbericht, in dem er die Hoffnung aussprach, daß, wie nach den Freiheitskriegen, auch nach dieser Erhebung der Nation der Baukunst ein reiches Feld zu künstlerischer Bethätigung in monumentalen Bauten sich eröffnen werde. Er gedachte sodann des unmittelbaren Antheils der deutschen Architekten am Kriege: 1108 Männer, davon 741 aus Norddeutschland, und 129 Mitglieder des Architektenvereins, sind aus ihrem Kreise mit Deutschland's Heeren hinausgezogen in den blutigen Streit. 53 von ihnen (darunter 3 Vereinsmitglieder) haben ihr Leben im heiligen Kampfe gelassen; weitere 173 (darunter 9 vom Verein) haben Wunden und Krankheiten davongetragen; 16 sind in Gefangenschaft gerathen oder werden vermißt. Eine erhebliche Anzahl von Fachgenossen ist mit dem eisernen Kreuze dekorirt worden. Eben so kräftig haben die Architekten in ihrem Kreise an den Anstrengungen der Daheimgebliebenen für die Vertheidiger des Vaterlandes Theil genommen. Um das Berliner Centralkomité haben sich 13 Zweigkomités geschaart, die sehr erhebliche Summen — allein in Berlin 6600 Thaler — zur Unterstützung der im Felde Stehenden oder hilfsbedürftig in die Heimat Zurückkehrenden verwenden konnten. — Das innere Leben des Vereins — der 71 seiner in Berlin lebenden Mitglieder missen mußte — blieb natürlich nicht ganz von störendem Einfluß durch die Zeitverhältnisse bewahrt; dennoch bewährte sich die neue Organisation wiederum so vorzüglich, daß die Resultate gegen die Vorjahre nicht zurückstehen. Als ein besonders erfreulicher Fortschritt ist es zu begrüßen, daß die Gründung eines Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine in Aussicht genommen ist und der Verwirklichung entgegengeht. Der Verein zählt jetzt 876 Mitglieder. Er hat mehrere Hefte Sitzungsprotokolle und ein Heft Monatskonkurrenzen veröffentlicht. Die Betheiligung an den Arbeiten für letztere war eifrig und lieferte erfreuliche Resultate. Besonders hervorgehoben wurde die letzte Konkurrenz für eine Porzellanvase als Erinnerung an den Sieg und Frieden. Die neun eingelieferten Arbeiten, von denen drei prämiirt waren, hingen zur Ansicht aus. Auch die große Schinkelkonkurrenz hat diesmal — namentlich im Gebiete des Hochbaues — weitaus nicht so niederschlagende Ergebnisse gehabt wie im Vorjahre. Die Aufgabe war ein Plan für eine Akademie der Tonkunst auf dem Terrain der ehemaligen Artilleriewerkstätte in Berlin. Es waren 5 Entwürfe eingegangen, von denen 3 unbedingt für die Baumeisterprüfung angenommen werden konnten. Einer — von dem Bauführer Franz Haeberlin aus Berlin — erwies sich als entschieden preiswürdig. Ein zweiter — von dem Bauführer Adolph Perdisch aus Posen — stand jenem in der Grundrißdisposition nach, zeugte aber doch von so viel Geschmack und Verständniß, daß auf den Antrag des Vereins der Handelsminister auch für diesen Konkurrenten die Zutheilung eines Preises befürwortete, worauf der Kaiser vom Hauptquartier Ferrières aus unterm 8. März genehmigte, daß das im vorigen Jahre unverwendet gebliebene Stipendium diesmal mit vergeben werde. Die Aufgabe aus dem Gebiete des Ingenieurfaches umfaßte mehrere Bauten bei der Kassel-Hanauer Bahn. Von 9 Entwürfen sind hier 6 unbedingt für die Prüfung angenommen, prämiirt wurde der Entwurf des Bauführers Wilhelm Creutzfeld aus Eutin. Neben ihm gewann die Schinkelmedaille als Accessitpreis der Bauführer Max Caspar aus Halberstadt. Der Handelsminister Graf Itzenplitz überreichte den Prämiirten ihre Auszeichnungen und richtete darauf in warmer Begeisterung, der mit freudigem Zuruf geantwortet wurde, an die ganze Versammlung die Aufforderung, sich vor Ueberhebung zu hüten und zu sorgen, daß Deutschland eben so wie in kriegerischer Tüchtigkeit auch in Wissenschaft und Kunst an der Spitze der Nationen sei und bleibe. — Es folgte darauf die eigentliche Festrede, welche der Director des deutschen Gewerbe-Museums, Baumeister Grunow, hielt. Er knüpfte an Schinkel's Bedeutung für die Kunstgewerbe an, und zeigte, wie er gegenüber dem tiefsten Verfall derselben die fruchtbarsten Anregungen im Anschlusse an seine baukünstlerische Thätigkeit gegeben und zahlreiche Zweige der kunstveredelten Technik neu geschaffen und zur Blüthe gebracht habe. Er wies auf die Männer hin, die ihm dabei zur Seite gestanden, namentlich Beuth und Bötticher, dem wissenschaftlichen Vollender und Begründer seiner Lehre. Die Betrachtung des seitherigen Entwicklungsganges des deutschen Kunstgewerbes führte darauf, die allgemeinen Voraussetzungen für die Blüthe desselben sowie die eigenthümlichen Schwierigkeiten und Hindernisse für eine gedeihliche Entfaltung in Berlin zu erörtern. Es erwies sich schließlich vornehmlich als eine Aufgabe der Architekten, durch Unterricht und Vorbild das zu verwirklichen, was Schinkel zwar persönlich geleistet, aber nicht zu nachhaltigem Leben hat erwecken können. So gestaltete sich die Rede zu einer wahren oratio pro domo, weswegen der Redner sich durchaus nicht zu entschuldigen brauchte. Die klare sachliche Darlegung aller einzelnen Punkte, die Wärme der Ueberzeugung und des Interesses gab dem alles eitlen Prunkes sich entschlagenden Vortrage, der das Treffende in übersichtlicher Kürze vorführte, einen eigenen Reiz. Als Illustration gleichsam waren eine Anzahl kunstgewerblicher Originalentwürfe Schinkel's aus dem Schinkelmuseum ausgestellt. — Das Festmahl wurde durch Quartettgesang und allgemeine Lieder gewürzt. Ein Trinkspruch, vom Professor Lucae ausgebracht, der einzige des Abends, gab dem eigenthümlichen Gefühl gerade dieses Tages den entsprechendsten Ausdruck. In einer glänzenden und begeisternden Art feierte der Redner in Schinkel den deutschen Mann, und eingehend in die Stimmung des großen weltgeschichtlichen Momentes, den der siegreich erkämpfte Friede geschaffen, weihte er — statt des sonst üblichen stillen Glases „den Manen Schinkel's" — ein fröhliches donnerndes Hoch dem glückverheißenden Frieden. — Telegramme gingen in großer Zahl ein, zum Theil aus weiter Ferne, z. B. aus Neapel. Erst spät traf aus Amiens ein Festgruß der Fachgenossen ein, die mitten in den Beschäftigungen des Krieges im okkupirten feindlichen Lande das Gedächtniß des großen Meisters gemeinsam begangen und dabei der Feier in der Heimath gedacht haben. So verlief das Fest in der würdigsten, wahrhaft gehobenen Stimmung, und wenn sich auch in der allgemeinen Haltung vielleicht die Abwesenheit des jugendlichen Elementes fühlbar machte, hinterließ es doch bei allen Theilnehmern einen erhebenden Eindruck.

Von Seite des ungarischen Landesvereins für bildende Künste zu Pest werden wir ersucht, zur Oeffentlichkeit zu bringen, daß einer nachträglichen Bestimmung zufolge etwa später einlangende Ausstellungsgegenstände noch im Laufe des ganzen Monats Mai zur Ausstellung angenommen werden; und daß von Seite des k. ungar. Kultusministeriums ein namhafter Betrag dazu verwendet werden soll, gute Bilder ausländischer Künstler auf der Ausstellung für Galeriezwecke anzukaufen.

* **Die dritte internationale Kunstausstellung in Wien** wurde am 1. d. M. im Künstlerhause ohne besondere Feierlichkeit eröffnet und dadurch den Kunstfreunden Wien's, wie alljährlich um diese Zeit, die mit Spannung erwartete Gelegenheit geboten, die jüngsten Früchte des heimischen Kunstfleißes und eine Auswahl des besten Neuen aus der Fremde in schönen Räumen wohlgeordnet überschauen zu können. Soweit wir nach der ersten raschen Wanderung am Eröffnungstage urtheilen dürfen, stellt sich der Gesammtanblick der gegen 700 Nummern zählenden Ausstellung als ein sehr würdiger und erfreulicher dar. Von den Wiener Künstlern sind einige ältere und namentlich eine große Zahl jüngerer Kräfte sehr tüchtig, einzelne glänzend vertreten. Das außerdeutsche Ausland ist, aus naheliegenden Ursachen, dies Mal nur schwach, Frankreich speciell so gut wie gar nicht repräsentirt. Dagegen haben die deutschen Kunststädte, München, Düsseldorf, Berlin, Carlsruhe u. a. zahlreiche Werke beigesteuert. Die Abtheilung der Plastik finden wir in diesem Jahre besonders reich und schön ausgestattet und auch den graphischen Künsten, sowie der Abtheilung für Zeichnungen und Kartons, wurde mehr Sorgfalt als früher zugewendet. Ausführliche Berichte folgen.

* **Schwind-Ausstellungen.** Zu Ehren des heimgegangenen großen Meisters finden gegenwärtig in verschiedenen deutschen Kunststädten Sammelausstellungen seiner Werke statt. So im Monat März in Leipzig, wo aus diesem Anlaß Prof. H. Hettner aus Dresden vor zahlreichem Auditorium einen Vortrag über Schwind hielt. Für April und Mai hat der Oesterreichische Kunstverein in Wien eine Schwind-Ausstellung vorbereitet, welche in den Ostertagen eröffnet wird.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Für die Münchener Arkadenfresken Rottmann's** ist noch immer nichts geschehen, was dem drohenden Verderben Einhalt gebieten könnte. Ein Artikel in der Münchener „Walhalla" (v. 19. März) rügt mit scharfen Worten die Unthätigkeit der bestehenden Kommission und erwägt dann die verschiedenen in Vorschlag gekommenen Mittel der Abhilfe. Den Plan, die Fresken abzusägen, verwirft der Verf. mit Entschiedenheit, weil sie dadurch ihrer Bestimmung als monumentale Zierden des Hofgartens gewaltsam entrückt würden. Dagegen plaidirt er warm für den Vorschlag Hefner von Alteneck's, den Bildern einen Glasverschluß und bei Nacht außerdem noch besondere Schutzdeckel zu geben. Warum wird denn nicht endlich mit Durchführung dieses Projektes Ernst gemacht? Indem wir diese Frage an die Kommission richten, gedenken wir zugleich noch einmal des in der Zeitschrift früher von H. Allmers angeregten Gedankens, eine würdige Publikation der Fresken in Farbendruck zu veranstalten. Das wäre eine schöne Aufgabe für den Münchener Kunstverein, der seinen Mitgliedern dafür die gewöhnlichen Vereinsblätter wohl für einige Jahre — wenigstens mit Unterbrechungen — versagen könnte, um sie dann mit einem chromolithographischen Rottmann-Album vollauf zu entschädigen.

B. **Die Düsseldorfer Genremaler** beuten den Krieg zu ihren neuen Bildern unermüdlich aus. Professor Carl Hübner brachte schon zwei größere Werke aus dieser Zeit: eine Offiziersfrau, das Portrait ihres Gatten betrachtend, und eine Försterfamilie, die sich den Feldpostbrief ihres Sohnes vorlesen läßt, welche beide vielen Beifall fanden. Fr. Beinke stellte ein Gebet um Frieden aus, leuchtend in der Farbe, aber etwas unruhig in der Haltung; Wischebrink einen jungen Soldaten „im guten Quartier," gediegen in der Durchführung, und Plathner einen Briefträger, der im Wirthshause Siegesnachrichten erzählt, während Ewers, Fritz Sonderland u. A. noch mit ähnlichen Gegenständen beschäftigt sind. Sicher wird der Friede auf die Kunst eine nicht minder günstige Wirkung ausüben.

Bg. **Nürnberg.** Ende März. Im verflossenen Jahre wurden hier die umfassendsten Vorbereitungen zu einem großartigen allgemeinen deutschen Künstlerfeste aus Anlaß des am 21. Mai d. J. zu feiernden 400jährigen Geburtstages Dürer's getroffen. Namentlich sollte auch, gemäß des in Jahrgang V, Nr. 11, dieser Blätter mitgetheilten Vorschlags eine große, möglichst vollständige Dürer-Ausstellung veranstaltet werden. Die mit Lebhaftigkeit und großem Interesse gepflogenen Verhandlungen wurden jedoch plötzlich durch den Ausbruch des deutsch-französischen Krieges unterbrochen. Jetzt ist der Krieg zwar beendet, doch ist die Zeit viel zu kurz, auch fehlen Stimmung und Mittel, um die großartigen Projekte auszuführen. Der Geburtstag Dürer's wird daher wahrscheinlich nur im engen Kreise des hiesigen Künstler-Vereins gefeiert werden. Ein größeres Künstlerfest, im Anschluß an die dann hier tagende Versammlung der Delegirten der deutschen Kunstgenossenschaft, ist für spätere, günstigere Zeiten vorbehalten.

Das Mosaikgemälde am Westgiebel des Domes zu Erfurt, mit dessen Anfertigung nach einer Zeichnung des Professors Kaselowsky in Berlin die Fabrik des Dr. Salviati in Venedig betraut worden war, ist im Sommer vorigen Jahres vollendet worden. Ueber das Verfahren, welches bei der Zusammensetzung desselben beobachtet wurde, entnehmen wir der deutschen Bauzeitung Folgendes: „Das Bild kam aus Venedig in einzelnen Stücken — je nach den Konturen des Gewandes und der Figurentheile zerlegt, die Mosaikstücke auf Papier geklebt — in Erfurt in Kisten verpackt an, und wurden die einzelnen Theile zunächst auf dem Kirchendachboden zusammengelegt. Während dessen wurde die Sandsteinfläche des Giebelfeldes sägenartig rauh aufgehauen und die ganze Nische mit einer etagenweisen Rüstung versehen. Darauf wurde, je nach der Größe des jedesmal einzufügenden Bildstücks, der aus Venedig mitgebrachte Mörtel in einzelnen dünnen Lagen sehr naß angetragen und nunmehr das Mosaikstück so, wie es auf dem Papier haftete, auf den Mörtel gelegt und angedrückt. — In dieser Weise wurde Tag für Tag mit dem Antragen des Cementkittes und des zugehörigen Bildstückes fortgefahren. Hierbei muß bemerkt werden, daß das Antragen des Mosaikbildes von unten begonnen und nach oben zu fortgesetzt wurde, und daß hierzu ein sehr genau abgeschnürtes Quadratnetz der gesammten Nischenfläche wesentliche Dienste für das gute Zusammenpassen der einzelnen Bildstücke leistete. Da, wo einzelne Glasmosaikstücke ausgesprungen waren, wurden dieselben von den aus Venedig zur Reserve mitgebrachten Glasstückchen ersetzt. Dieselben hatten, wie alle übrigen zum Erfurter Mosaikbilde verwandten Mosaiken, meistens die Größe von kaum einem halben Zoll in's Geviert; doch wurden auch keilförmige Stücke verwandt, je nachdem die Zeichnung der Figurenlinien diese Form bedingte. Nur die Goldsterne im blauen Giebelgrunde waren von ganz regelmäßigen drei- resp. viereckigen Formen und paßten demgemäß genau zu den quadratischen Würfeln der von der March'schen Fabrik in Charlottenburg gelieferten Thonfliesen von $^5/_4$ Zoll ($0{,}031^m$) Seite. Zur Herstellung des Mosaikbildes war aus Venedig der Mosaizist Angelo Jagliardotti mit einem Gehülfen geschickt worden; diesen beiden Leuten mußte außerdem noch während der ganzen Bauzeit ein Steinmetz und ein Handlanger zur Beihülfe gestellt werden". Die gesammten Herstellungskosten beliefen sich auf 4500 Thlr.

+ **Berlin. Die bekannte Mühler-Angelegenheit** ist in ein neues Stadium getreten. Die „Vossische Zeitung" vom 2. April veröffentlicht folgende

Erklärung.

Se. Excellenz der Herr Minister von Mühler hat einem Mitgliede der königl. Akademie der Künste*), welches die Veröffentlichung des Antwortschreibens der Mitgliedschaft vom 3. Februar in Nr. 43 der Vossischen Zeitung auf den Erlaß des Herrn Ministers an den Senat vom 17. Dezember 1870 veranlaßt hat, einen Verweis und eine Verwarnung, mit Androhung der Entziehung des akademischen Stimmrechtes auf ein Jahr ertheilt.

Die Mißbilligung seitens des Herrn Ministers über die Veröffentlichung des oben erwähnten Antwortschreibens der Mitgliedschaft ist um so auffallender, da sie sich auf das Statut von 1790 stützt, dessen Gültigkeit durch einen früheren Beschluß des Senats der königl. Akademie in Frage gestellt, und dessen Vertheilung an die Mitglieder verboten worden ist; und da hauptsächlich der Herr Minister zuerst seinen rigorosen Erlaß an den Senat vom 17. Dezember 1870 der Oeffentlichkeit übergeben hat.

Es widerstrebt allem Gefühl für Recht und Gerechtigkeit, daß es gestattet sein soll, eine Körperschaft, wie die königl. Akademie der Künste, öffentlich zurechtzuweisen und zu belehren, ohne dieser Körperschaft mindestens das Recht zu gewähren, sich vor demselben Forum zu vertheidigen und ihre Rechte zu wahren.

Als in der Sitzung der Mitgliedschaft vom 3. Februar 1871 die Bekanntmachung des Antwortschreibens an den Herrn Minister in den amtlichen Blättern nicht zugestanden wurde, schlug ein Mitglied vor, die Veröffentlichung durch die Zeitungen zu veranlassen, und da sich kein Widerspruch erhob, wurde bestimmt, daß die Veröffentlichung nach acht Tagen erfolgen solle.

Die unterzeichneten Mitglieder der königl. Akademie der Künste erklären daher, daß die Veröffentlichung des Antwortschreibens der Mitgliedschaft an Se. Excellenz den Herrn Minister v. Mühler vollkommen in ihrem Sinne erfolgt ist.

W. Amberg, Maler; Lud. Burger, Maler; Osc. Begas, Prof.; R. Begas, Prof.; Albert Brendel, Maler; G. Bläser, Prof.; C. Becker, Prof.; G. Bleibtreu, Prof.; Drake, Prof.; Henneberg, Maler; Hoffmann, Prof.; G. Feckert, Prof.; Ad. Menzel, Prof.; E. Mandel, Prof.; P. Meyerheim Maler; C. Möller, Prof.; Pape, Prof.; G. Richter, Prof.; J. Schrader, Prof.; Spangenberg, Maler; C. Steffeck, Prof.; Alb. Wolff, Prof.; H. Waesemann, Baurath; W. Wolff, Prof.; Aug. Wredow, Prof.

*) Baurath Hitzig. Anm. d. Ref.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 3.
Die neue Kirche zu Cainsdorf im Königreich Sachsen (Mit Abbild.). Die künstlerischen Darstellungen des h. Abendmahls (Schluß).

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 66.
Ueber Bilderrahmen II. Von Jac. Falke. — Ueber den Ausbau der Stephanskirche in Wien. —

Gewerbehalle. Nr. 3.
Die Natur in der Ornamentik. Von Jak. Falke. — Kapitäl aus S. Vitale zu Ravenna; Ornament an einem altchristlichen Sarkophag

aus S. Apollinare in Classe daselbst. — Antikes Friesornament; Renaissancefüllungen aus S. M. dei Miracoli zu Venedig. — Indisches Ornament; Ornament im Eisenbahnwagen des Vicekönigs von Egypten (M. Digby Wyatt). — Bekrönung von dem neuen Opernhause in Paris (C. Garnier). — Details eines Plafonds (W. Bogler). — Stuhl und Sessel (F. Schönthaler). — Schreibtisch aus Eichenholz (A. Seder). — Mappenständer (O. Titz). — Hausthüreinsätze von Schmiedeeisen (A. Busse und Jonas). — Silbernes Besteck (Conr. Walther). — Bronzener Thürgriff (F. Luthmer). — Goldenes Halsband (G. Ehnt).

Kunst und Gewerbe Nr. 9—11.
Die Kunstindustrie des Alterthums. Von Dr. Hocker. — Ein Besuch der Mosaikfabrik von Salviati. — Beilagen: Pilasterfüllung von S. M. dei Miracoli; Grabsteinfüllung; Arabische Vorhangbordure (Farbendruck).

Photograph. Mittheilungen. Nr. 84.
Ueber Heliographie. Von G. Scamoni (Schluss).

Photograph. Correspondenz. Jan. u. Febr.
Der Asphaltprocess in der Photolithographie, von L. Schrank. — Salomon's neue Beleuchtungsmethode. — Beilagen: Photoxylographie nach Dürer; Lichtdruck von Wegner u. Mottu.

Chronique Belge des Arts. Nr. 50. 51.
Vente Van de Wynpersse. — Vente Pfaff. — Les nouveaux portails du transept de l'église de N.-D. au sablon à Bruxelles.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 4 u. 5.
Commission royale des monuments: Peintures murales à N.-D. de Hal; Chateau des Comtes de Flandre à Gand. — Maur. von Schwind.

The Academy Nr. 19 20.
Remains of Christian art in Naples. — Additions to the South Kensington Museum. — Conze's „Primitiv Greek arts". — Archaeological proceedings in Rom.

Bitte um Auskunft.

Es wird um einen Nachweis des Verbleibs der hauptsächlichsten Gemälde des in Trier geborenen und daselbst 1845 verstorbenen Thier- und Architekturmalers F. A. **Wyttenbach** gebeten, namentlich ob solche in öffentlichen Galerien vorkommen.

Briefkasten.

Herrn O. T. in Berlin. Für Reklamen ist die „Kunstchronik" nicht zugänglich. Wir müssen Sie damit auf den Inseratentheil des Blattes verweisen. Uebrigens kennt Herr Bildhauer S. unseren Berliner Referenten, der eventuell eine Notiz über Ihr Unternehmen in schicklicher Fassung zu geben bereit sein wird.

Inserate.

Heft 7 der Zeitschrift nebst Nr. 13 der Kunst-Chronik wird Freitag den 21. April ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow, (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

21. April

Nr. 13.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Restaurationsbauten in Köln.

(Schluß)

☐ Das Hauptrestaurationswerk ist an dem unvergleichlichen Kölner Dom vorgenommen worden. Gerade der Dom ist es, an welchem unsere Architekten gelernt haben, auf welche Weise die mittelalterlichen Bauwerke restaurirt werden müssen. Der Dom giebt uns eine vollständige Geschichte des Restaurationsverfahrens, von den ersten mangelhaften und theuren Versuchen bis zu der gegenwärtigen Vollkommenheit.

Die Ostseite des Domes wurde noch unter dem Bauinspektor Ahlert restaurirt. Die größeren verwitterten Stellen, ebenso auch alle fehlenden Theile, wurden vollständig erneuert, leider nicht in gleichartigem Gestein. Die Ostseite des Domes besteht aus Drachenfelsen-Trachyt, von feiner hellgrauer Farbe; man nahm nunmehr Niedermendiger Basaltlava, welche allen Anforderungen der Festigkeit zwar entspricht, aber eine trübe, fast schwarze Farbe hat und schwer zu bearbeiten ist; die neuen Ornamente und Gliederungen wurden roh und entsprachen nicht im Entferntesten den hochvollendeten Vorbildern. Daß unter solchen Verhältnissen die Steinmetzen sich nicht heranbildeten, noch weniger ein Verständniß der alten Formen erreichen konnten, ist leicht erklärlich. Den traurigen Beweis sehen wir an den alten restaurirten Blattkränzen, Kreuz- und Kantblumen. Das Fehlende an denselben wurde nicht ergänzt durch neu eingesetzte Theile, sondern es wurde beigehauen, wie man dieses in der Steinmetz-Sprache nennt. War beispielsweise einem Maskaron die Nasenspitze abgewittert, so wurde beigehauen und es gab eine Stumpfnase 2c. Das ging nicht. Man nahm also bildsameres Material; die Baldachinfialen an der unteren Galerie der Ostseite auf den Pfeilern bestehen aus Heilbronner Stein, welcher mit seiner gelbbraunen Farbe zu dem Grau des Trachyts nicht günstig stimmt.

Im Laufe der Jahre erlangte unter Meister Zwirner die Domsteinmetzhütte die hohe Ausbildung, welche sie über den ganzen Kontinent berühmt gemacht hat. Die neuen Theile des Domes, aus vortrefflichem Material, wurden mit solcher Sorgfalt und Kunstfertigkeit ausgeführt, daß sie den schönsten alten Theilen des Domes würdig zur Seite gestellt werden können. Es konnte nicht fehlen, daß auch die Restauration der alten Theile entsprechend behandelt wurde; jeder fehlende oder abgewitterte Theil wurde durch Einsetzung von Vierungen aus möglichst gleichartigem Material ergänzt mit einer bewundernswerthen Sorgfalt, welche auch da nicht fehlt, wo in den oberen Stockwerken und vielen Winkeln des Domes die Ausführung sich dem Blicke des Beschauers fast ganz entzieht. Aber man hatte sich an das saubere, helle und glatte Ansehen so gewöhnt, fand dasselbe so schön, daß man bald daran ging, auch die restaurirten Theile in volle Uebereinstimmung mit den neuen zu bringen. Alles, auch das Gesunde, aber im Laufe der Zeit dunkler Gefärbte, wurde mit dem Eisen abgeschabt und so zu sagen erneuert. Dadurch erlitt die Hochachtung vor dem alten, vollendeten Werk große Einbuße; der Bau verlor im Ganzen wie im Einzelnen an Ursprünglichkeit. Wenn auch nur eine halbe Linie abgenommen wird, so verändert die im Laufe der Jahrhunderte sich drei- oder viermal wiederholende Restauration das Verhältniß der Gliederung vollständig; einzelne Rundstäbchen, ursprünglich etwa einen Zoll stark, bleiben dann nur noch halb so dick.

Man mußte sich sagen, dieß Verfahren sei nicht das richtige. Aber Zwirner war nicht der Mann, der seine Ansichten so leicht änderte, und er behielt das vorbeschrie-

bene Verfahren bis an sein Ende bei. Der Nachfolger Zwirner's kehrte zu dem System der Vierungen zurück. Die verwitterten Theile wurden bis zu den kleinsten Stückchen durch Vierungen neu ergänzt; die gesunden alten Theile blieben unverändert in ihrer alten Form und Farbe, unberührt von dem Charireisen. Das war bei der zur Anwendung gebrachten Sorgfalt der Ausführung das allein richtige Verfahren. Aber der Kontrast zwischen den hellen, neu eingesetzten Steinen und den dunkeln, warmen Farben des alten Thurmes, welcher Kontrast erst nach Jahren sich mildert und endlich sich ganz ausgleicht, erschien nicht angenehm. Man half nach. Man strich zunächst die neuen Stücke mit Cement an und als hierdurch eine vollständige Farbenausgleichung nicht erreicht wurde, auch die einschließenden alten Flächen in zunehmender Ausdehnung. An dem vorgenannten Theile des südwestlichen Hauptthurmes sind große Flächen in dieser Art behandelt und mit Cement angestrichen.

Das bis in die kleinsten Theile durchgeführte System der Vierungen ist von außerordentlich kostspieliger Arbeit, die nur langsam von Statten geht und deren Fortschritt nur wenig in die Augen fällt. Man entschloß sich darum, von der Ergänzung der dem Auge weniger zugänglichen Architekturtheile, all' der kleinen Knöpfchen, Kantenblättchen und Kreuzblümchen Abstand zu nehmen, den vorfindlichen verwitterten Zustand zu belassen und nur dem fortschreitenden Verfall dadurch Einhalt zu thun, daß alle dem Wetterangriffe zu sehr ausgesetzten kleinen Theile, all' diejenigen Eckchen und Winkel, in denen Regen und Schnee liegen bleibt, wasserdicht abgedeckt wurden. An der mehrerwähnten Ostfront des Südwestthurmes sehen wir auf allen kleinen Wimpergen, welche die Pfeiler in der Höhe der Galerie schmücken, die Dreiviertelkreuzblümchen unergänzt; sie fehlen vollständig; die abgewitterten Stellen sind mit dem Eisen aufgeschärft und mit Cement beigestrichen. Der hohle Raum hinter den Wimpergen, namentlich an deren Wurzel ist mit Cement ausgefüllt und an der Oberfläche zur Beförderung des Wasserabflusses abgeschrägt. Daß hierbei alle unteren Kantenblümchen an den Wimpergen mit Cement bedeckt wurden und verloren gegangen sind, war nicht zu vermeiden. Die Quaderfugen sind mit Cement ausgefugt, einzelne kleine Eckchen an den Profilen, an den Rundstäbchen und Plättchen mit Cement beigestrichen und ergänzt.

An der Ostwand des neuen Thurmes, da wo der große Spitzbogen in das nördliche Seitenschiff des Domes mündet, sehen wir die abgewitterten Quadersteinflächen ganz mit einem Cementquaderanputz versehen, die Steingliederungen des großen Bogens, die Rund- und Spitzstäbe, die Hohlkehlen und Plättchen in allen fehlenden Theilen von oft ansehnlicher Größe in Cement beigezogen. Wir nehmen keine neue Steinvierung wahr; wir stehen hier vor einer vollständigen Cementverputzarbeit. Aehnlich ist man bei der Restaurirung der alten Theile an der Nordseite des Nordwestthurmes verfahren. Hier wurden sogar die Sockelgesimse mit Cement ergänzt und mit Cement angestrichen.

Für ein schnelles und billiges Bauen würde der Cement die trefflichsten Dienste leisten. Manchem möchte es aber scheinen, daß gerade beim Dome das System der Sparsamkeit übel angebracht ist, und daß es hier wie bei keinem andern Bauwerke auf Solidität der Arbeit, Dauerhaftigkeit des Materials und Gediegenheit im Detail wie im großen Ganzen ankommt. Es scheint, daß man in der jüngsten Zeit auch zum Bewußtsein gekommen ist, daß Cementschmierereien des Domes völlig unwürdig sind; aus den letzten Bauperioden sind keine weiteren Cementrestaurationen zu konstatiren, und es steht zu hoffen, daß man es auch für immer bei den angeführten Proben wird bewenden lassen.

Korrespondenz.

Berlin, Ende März 1871.

Der **Berliner Künstlerverein** hat die unfreiwillige Muße, welche die akademische Kunstausstellung natürlich seiner permanenten Ausstellung auferlegte, zu einem zweckmäßigen Umbau seines Lokales benutzt. Es sind eine Anzahl Oberlichter zwischen die Anfangs vorhanden gewesenen eingefügt, so daß die dunklen Stellen mit gekreuztem Streiflicht, welche durch die breiten Zwischenräume zwischen den Lichtöffnungen der Decke auf den Wänden erzeugt wurden, jetzt aufgehoben sind, und der ganze Saal wesentlich gewonnen hat.

Die Ausstellung wurde am 11. December v. J. wieder eröffnet und hat seitdem eine sehr erfreuliche Reihe zum Theil sehr interessanter Werke bekannt werden lassen, aus deren Zahl wir — leider erst jetzt — das Wichtigste und Erwähnenswertheste hervorheben wollen.

Zu Zeiten grassiren gewisse Stoffe innerhalb eines weiteren oder engeren Künstlerkreises, selten aber verdanken dem so viele vorzügliche Werke ihren Ursprung, wie gegenwärtig der Vorliebe der Berliner Maler für **Märchendarstellungen**. Es ist, wie wenn man sich das Wort gegeben hätte, Springer's „Märchen lassen sich nicht malen, nur zeichnen", wenigstens bedingterweise zu Schanden zu machen. Die fünf Märchenbilder der Brüder Franz und Paul Meyerheim sind von der Ausstellung her noch in lebendiger Erinnerung, ebenso August von Heyden's Märchen, das vorübergehend auch noch im Künstlerverein erschien. Hier aber traten neben ihm drei neue Werke auf, welche in drei ganz verschiedenen Weisen derselben Richtung folgten, und die uns deshalb heute vor Allem beschäftigen sollen.

In dem Einen haben wir zugleich ein erwünschtes Mittel gefunden, unser Urtheil über einen Künstler zu klären und zu berichtigen, der uns bisher nur als Zeichner be-

kannt geworden und da bis zu einem gewissen Grade noch räthselhaft geblieben war: Wilhelm Steinhausen. Es ist gewiß merkwürdig, wenn unabhängig von einander zwei Beurtheiler sich bewogen fühlen, in ganz kurzen, im Allgemeinen sehr anerkennenden Notizen die wahrgenommene Anlehnung an fremde Vorbilder zu konstatiren, Referent bei Gelegenheit der Kunstausstellung (Zeitschrift, Jahrg. 1871, S. 104) und der Urheber der letzten Umschau „Vom Christmarkt" (Kunst-Chronik, Jahrg. 1870, S. 38), in dem dieser „an alt- und neudeutsche Meister, namentlich an Overbeck" dachte, jener an Führich'sche und andere Vorbilder erinnert wurde. (Dem Referenten war nur die Publikation der Bibellesezeichen in der Erinnerung; auf die Uebereinstimmung des Urtheils im Text ist er erst später aufmerksam geworden.) Durch das jetzt bekannt gewordene Bild ist das Urtheil selbst und seine Tragweite geklärt und festgestellt.

Das Gemälde in breitem Format, in der Mitte bogenförmig überhöht, führt den Titel „Es war einmal..." und behandelt wesentlich denselben Gedanken, der dem Hauptbilde auf dem Einleitungsblatte zu Schwind's „Sieben Raben" zu Grunde liegt: die lauschige Stimmung beim Märchenerzählen zu schildern. Eine Alte, schöner Märe kundig, sitzt oder vielmehr thront im Mittelpunkte dem Beschauer gegenüber; von ihrem monumentalen Sitz breiten sich stilisirte Rankenornamente über den gemusterten Goldgrund des Bildes aus. Zur Linken horchen vier kleinere Mädchen in verschiedenen Stellungen auf die Erzählung, rechts haben zwei ältere Mädchen Platz gefunden, von denen die Eine schon einen fast frauenhaften, jedenfalls reif jungfräulichen Anstrich hat. Sie sitzt mit dem Spinnrade vor dem lodernden Feuer des Kamins, der sich ganz am rechten Ende des Bildes befindet, und scheint mit leichter Seitwärtswendung des Kopfes — sie sitzt dem Beschauer gerade gegenüber — mehr die Kleinen zu beobachten, als den Worten der alten Erzählerin zu lauschen.

Das Bild hat etwas eigen Fesselndes, doch in der Weise wie ein Räthsel: es befriedigt noch nicht an und für sich, es verlangt gewissermaßen erst den Schlüssel, der den Unverständlichkeiten einen überraschenden Sinn giebt. Der große prinzipielle Unterschied von Schwind's angezogener Komposition springt sofort in die Augen. Bei diesem ist Alles unmittelbare warme Empfindung, die Märchenpoesie stellt sich dar als die lautere Quelle inniger Ergötzung für jedes frische, gesunde Gemüth, — die Auffassung, die allein die berechtige, und aus der heraus allein eine so zu gleicher Zeit schlichte und großartige Kunst wie die Schwind's in seinem Aschenbrödel, seinen Sieben Raben, seiner Schönen Melusine möglich ist. Hier wird das Märchen zu einer Unterhaltung des schwächsten Theils des schwächeren Geschlechts. Die schon wieder kindisch gewordene Urahne erzählt, nicht einmal ein Knabe leiht ihr ein williges Ohr, das in der bewußten Blüthe des Lebens stehende Weib ergötzt sich am Ergötzen der Kinder (vgl. Vischer, Aesthetik, §. 182), nicht am Märchen. Darin verräth sich die zersetzende Reflexion, die sich über den Gegenstand stellt, wo das Gefühl naiv auf ihn eingehen sollte.

Ganz dasselbe ist es nun auch mit der Behandlungsweise. Das Hauptstreben des Künstlers geht — das ist aus seinen Zeichnungen wie aus dem Bilde ersichtlich — vor Allem auf das Malerische. Darin geht er meist in fast einseitiger Betonung so weit, daß er in den Formen einer gewissen unschönen Natürlichkeit, mitunter beinahe einer bäuerischen Plumpheit — wie gelegentlich Rembrandt — den Vorzug giebt. Auf der anderen Seite kann er sich aber von dem Einfluß der großen Linie und der idealen Form, von dem strengen Stil der monumentalen Kunst nicht frei machen und läßt sich durch Reminiscenzen daran die Einheitlichkeit seiner malerischen Konceptionen durchbrechen. In dem Bilde z. B. sind die meisten Gestalten in Formen, Stellungen und Ausdruck flott naturalistisch, das Ganze intendirt eine entschiedene Farbenwirkung, selbst eigentlichen Ton. Dabei aber wird der alten Muhme ein Thron aufgerichtet und mit stillvoll geschlungenen Ranken in einer höheren Sphäre befestigt, daß sich dreist die Kaulbachischeste Germania an der Wand im Vestibul des deutschen Reichstagsgebäudes darauf setzen könnte, und das helle Feuer wagt der abstrakten Beleuchtung kaum so weit zu nahe zu treten, daß die nächstsitzende Person ein Wenig davon angeschienen ist.

Auch das ist Reflexion, und zwar noch nicht klar und mit sich eins gewordene; der Künstler steckt noch im Eklekticismus; und weil dies handgreiflich ist, so vereinzeln sich dem Betrachtenden die Momente und treten ihm als bekannte Reminiscenzen — gelegentlich der scheinbar unvereinbarsten Kunstweisen — gegenüber, die oft nur im allgemeinen Charakter mit dem unwiderstehlich sich in die Erinnerung drängenden Originale zusammenhängen, oft selbst bei specielleren Aehnlichkeiten in der direkten Vergleichung als durch fremdartige Beimischungen vollständig alterirt erscheinen. Da ist etwa eine Führich'sche Figur, von der man schwören möchte, daß sie die vorliegende Strich für Strich deckt, so zu sagen verbauert und aus der noblen Form und Haltung gebracht; dort umschließt der unverkennbare Totaleffekt eines Rembrandtischen Bildes oder Blattes eine in der Zeichnung ganz abweichende Figurengruppe u. s. w.

Bei alledem aber erhellt als unzweifelhaft die Thatsache, daß ein unleugbares und beträchtliches Talent, namentlich für die Komposition vorhanden ist, welches eben nur noch der Läuterung bedarf. Da der Künstler noch der jüngsten Generation angehört — er wurde erst am 3. August 1866 als Schüler der Malklasse von der berliner Akademie prämiirt, — so ist vorläufig viel

mehr Werth auf die bewiesene Begabung als auf die noch sichtbare Unreife zu legen, zumal ein gediegenes Streben nach dem Besten nur mit Unrecht in Abrede gestellt werden könnte.

In neuerer Zeit waren von ihm zwei Flugblätter, gezeichnet im August 1870, im Künstlerverein ausgestellt: „Vor Beginn der Vorstellung“ und „Ende des Stücks“. Sie beziehen sich, wie man erräth, auf das große welthistorische Drama, das sich vor unsern staunenden Augen abgespielt hat und damals begann. Ein fanatischer Pöbel, den man als ein sehr treffendes Konterfei der chauvinistisch erhitzten „grande nation“ bezeichnen muß, drängt sich vor der Bühne, an deren Vorhang „gloire“ angekündigt wird; der Tod steht zur Seite bereit, die Scene zu öffnen. Im zweiten Bilde ist Alles in Rauch und Trümmern zusammengestürzt, und auf dem grausigen Schauplatz thront, einen Knochen als Szepter in der Hand, steif und unbeweglich der Tod. Die Entwürfe zeugen von Phantasie, die jedoch gelegentlich in die Phantastik überschlägt. Auch hier konnte man wieder schwer umhin, an Rethel (Ausbruch der Cholera) und Doré — jedenfalls als Mischung originell! — zu denken. —

Gab Steinhausen die Introduktion in die Märchenwelt, so brachte ein anderer Künstler in ähnlicher Weise wie A. v. Heyden in einem „Märchen“ nicht sowohl einen bestimmten Moment einer bestimmten Dichtung, als vielmehr eine allgemeine Märchensituation zur Anschauung; und wie das Bild hierin sich mit dem des genannten Künstlers berührte, so hatte es in der Verlegung der Scene in den Hochwald Beziehungen zu Paul Meyerheim's Rothkäppchen. Man darf sagen: es vereinigte die Vorzüge und vermied die Schwächen beider verglichenen Gemälde. Es hatte die ursprünglich malerisch gedachte Erfindung, das Sprechende und doch Geheimnißvolle, mit einem Worte das Märchenhafte von Heyden und die lebensfrische, fast üppige Gestaltung von Meyerheim. Es griff nicht so unmittelbar an die allertiefste Grundidee der Märchenpoesie, war nicht so — man fühlt sich versucht zu sagen — spekulativ, und nicht so dem allgemeinen Inhalt entsprechend abstrakt in der Färbung, kurz nicht so für das Durchschnittspublikum unzugänglich wie Heyden, und nicht so allzu realistisch und so fragmentarisch wie Meyerheim. Es rührte von einem Künstler her, den wir auf der Ausstellung mit großem Bedauern vermißt haben, der aber naturgemäß nicht eilfertig schafft, da er verpflichtet und gewillt ist, nur Ausgezeichnetes zu leisten: Rudolph Henneberg.

Im Schatten des Waldes liegt ein liebliches jugendliches Weib. Es scheint unmöglich, den Typus der Märchenprinzessin, deren Lebenszweck ist, in süßem Nichtsthun und sorglosem Hinträumen das aus den Wolken fallende Glück zu erwarten, glücklicher zu treffen. Anmuthig und selbstvergessen ruht sie am Boden; das gedankenloseste und doch unendlich reizvolle Spiel vereinigt die beiden auf dem Körper ruhenden Hände; man kann nicht besser disponirt sein, um überrascht zu werden. Da „kommt ein Vöglein geflogen“, setzt sich auf einen schwanken dürren Zweig, auf dem es flattern muß, um sich aufrecht zu erhalten, dicht über der Prinzessin, daß sie es sehen muß, ohne den Kopf zu bewegen, daß sie es mit der Hand haschen könnte, ohne den Körper zu heben. Es ist ein reizendes Thierchen, so naiv und doch so klug. Im Schnabel hält es ein kostbares Ringlein, und man möchte schwören, man hörte das Zwitschern und verstände die Zauber-, Unglücks- und Erlösungsgeschichte, die es der Beglückten mittheilt, und die sie bald zu Ende führen wird, um die glücklichste aller Sterblichen zu werden. Man sollte meinen, das kann gar nicht anders sein, und muß doch Zug um Zug die künstlerische Weisheit bewundern, die überall, auch wo die knifflichsten Punkte zu passiren waren, das Beste, das Gute aufgefunden. Da ist ein realistisches Thier, das wirklich spricht; da ist ein prächtiger Waldgrund, der wirklich und nur Scene ist; da ist ein Wundervorgang, den man wirklich sieht und begreift. Die malerische Durchführung steht mit der Erfindung auf gleicher Höhe. Die Figur hat, wie bei der Jagd nach dem Glück, jene äußerst schickliche Größe von etwa zwei Dritteln des natürlichen Maßstabes, die in umfangreichen Bildern wie lebensgroß wirkt, ohne mit der unmittelbaren Gegenwärtigkeit der wirklichen Erscheinung dem Beschauer entgegen zu treten, ihm da aber leicht vergleichungsweise leer zu erscheinen und ihn — zumal bei solchen phantastischen Gegenständen — fast zu beunruhigen. Der Kopf fällt durch seine Familienähnlichkeit mit der Glücksgöttin des früheren Bildes auf, nur ist er milder, lieblicher, schöner; es ist nichts Dämonisches darin, eine unbefangene, reine Seele lacht aus den neugierig zutraulichen Augen. Die Modellirung der einzelnen Körpertheile, namentlich im Halbschatten, ist vollendet. Die Farbe ist warm, aber nicht leuchtend, vor Allem nirgend unruhig, durchaus harmonisch; eine einzelne Fingerhutstaude rechts im Vordergrunde, bei den Füßen der Figur, giebt dieser untergeordneten Seite des Bildes einen wirksamen Höhepunkt, ohne sich zu stark zur Geltung zu bringen.

Der Erfolg des Bildes war, so viel wir beobachten konnten, durchschlagend, seine Wirkung bannend. Das Werk ist im Besitz des Herrn Adolph Liebermann in Berlin.

Wer den Künstler hier im Gebiete reinster Schönheit und liebenswürdigster Empfindung angetroffen und bewundert hatte, mochte einigermaßen betreten sein, ihn im Nebensaal durchaus verändert auftreten zu sehen. Dort fand sich ein ziemlich großes Aquarellbild mit dem vollkommen gerechtfertigten Titel: „Polizeiwidrige Gestalten“. Es ist ein lüderliches Kleeblatt, ein wahres Ideal von Verbummelung, welches hier Arm in Arm des Landweges

zieht und den berittenen (französischen) Polizisten im Hintergrund wohl veranlassen kann, still zu halten und den wunderlichen Vögeln einen forschenden Blick nachzusenden. Hier ist aber mit solchem Humor in der Häßlichkeit, man kann sagen in der Scheußlichkeit geschwelgt, die Chargen sind so geschickt, und die Zusammenstellung ist so pikant und frappant, daß man unwillkührlich lachen muß; und das ist kein trockener gequälter Spießbürgerhumor, dem man überall ansieht, daß er auf dem unfruchtbaren märkischen Sande gewachsen ist, sondern so ein recht gesundes Sichausschütten einer beweglichen Phantasie, die für ihre grottesken Gebilde um so mehr eine Ablagerungsstätte sucht, als sie in ernsterem Schaffen ihren derartigen Regungen hat Stille gebieten müssen. Es bedarf an dieser Stelle kaum der Erinnerung, daß z. B. auch in Lionardo ein solcher grottesker Hang als Ergänzung seinem zarten Schönheitssinn gegenüberstand.

Der dritte Märchenmaler hat sich an eins der bekanntesten Volksmärchen angeschlossen, und sehr bezeichnend für seine Geistesrichtung „die verbotene Thür" (Ritter Blaubart) gewählt. Denn Otto Brausewetter liebt in allen seinen Schöpfungen einen düster dämonischen Zug, etwas Unheimliches, Drohendes, Schreckenvolles. Das vorliegende Bild ist in vielfacher Beziehung eine seiner besten Hervorbringungen. Wir sehen die verhängnißvolle Thür, und an ihr die blühende Gemahlin des grausamen Ritters, im Begriff den krausen Schlüssel in das Schloß zu führen. Angstvoll und beklommen lauscht sie und blickt um sich, fast scheint sie sich noch einmal zu besinnen; aber man ahnt, sie wird der Versuchung nicht widerstehen. Der geheimnißvolle, schwül lastende Charakter der Räumlichkeiten ist dem Maler in einer geschickt freien Behandlung der mittelalterlichen Bauformen auffallend gut gelungen. Auch Haltung und Ausdruck der schönen Frau verdienen im höchsten Grade Lob. Man weiß sofort, um was es sich handelt; der Moment ist ja auch sehr bezeichnend und sehr verständlich, ohne übernatürlichen Spuk. — Nur gegen die Färbung möchten wir ein leichtes Bedenken äußern. Offenbar hat der Künstler die Kälte des Tons in der Karnation beabsichtigt, denn er hat sie noch durch die kälteste Nuance eines tonlosen Hellblau im Gewande unterstützt. Trotzdem halten wir sie nicht für vortheilhaft. Sie macht die Sache zu klar, zu hell, zu deutlich, und beeinträchtigt dadurch die Wirkung, auf die der Stoff hinweist, und die mehr ein zusammenhaltendes Verschleiern durch warme, wir möchten sagen brütende Töne erfordert hätte.

B. M.

Nekrolog.

* **Erasmus von Engert**, Direktor des k. k. Belvedere, ist am 14. April nach längerem Leiden in Wien 75 Jahre alt gestorben. Engert war ein treuer und erfahrungsreicher Hüter der ihm anvertrauten Schätze, an denen er mit Enthusiasmus hing und von denen bekanntlich mehrere durch seine geschickte und pietätvolle Hand dem Verderben entrissen wurden.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

* **Carl Goertz**, Docent an der königl. Universität in Moskau, hat eine (leider in russischer Sprache geschriebene) „Archäologische Topographie der Halbinsel Taman" herausgegeben. Das Werk (Moskau 1870, 4°) zerfällt in zwei Abschnitte, von denen der erste die Fragen behandelt, die mit der physischen Gestaltung dieses Landes im Alterthum zusammenhängen. Der zweite ist einer vollständigen Beschreibung der griechischen Kolonien und sämmtlicher Ausgrabungen und Funde seit 1859 auf dem klassischen Boden der Halbinsel gewidmet. Die Darstellung ist von vier Karten begleitet.

B. M. **Berlin. Sachse's Versteigerungen.** Am 22., 23. und 24. Februar fanden in Sachse's internationalem Kunstsalon die früher angekündigten Versteigerungen statt. Es war wohl vorauszusehen, daß die Betheiligung der Kauflustigen weit hinter den berechtigten Wünschen des Unternehmers zurückbleiben würde, und so wäre es kaum erforderlich, von den Auktionen an dieser Stelle zu reden, wenn nicht ein Theil der zum Aufstreich gekommenen Kunstsachen ein ganz specielles Interesse in Anspruch nähme: die Menzel-Sammlung. Es waren dies — abgesehen von dem dreibändigen Werke „die Armee Friedrich's des Großen", von dem wohl kaum noch wieder ein Exemplar im Handel vorkommen dürfte, da überhaupt nur sieben Exemplare (von dreißig) nicht gleich in feste Hände übergegangen sind, — 136 Stück diverse Kunstblätter, zum Theil einzelne, zum Theil zu cyklischen Arbeiten oder Folgen zusammengehörige, welche in ihrer Gesammtheit eine fast vollständige Uebersicht über Adolph Menzel's erstaunlich reiche Thätigkeit auf dem Gebiete der Illustrations- und Gelegenheitskunst mit Hülfe aller möglichen reproducirenden Techniken, namentlich der Lithographie, geben und in gleicher Vollständigkeit nirgends sonst, nicht einmal bei dem Meister selbst, vorhanden sind. Es gehörten ferner dazu elf Blatt Originalzeichnungen (darunter zwei erste Entwürfe) zu dem epochemachenden Werke: „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte" vom Jahre 1834 (als Menzel 19 Jahre alt war), die Niemand kennt, ohne einzustimmen, daß sie zu den historisch und absolut bedeutendsten Kunstschöpfungen unseres Jahrhunderts gehören. Der Besitzer hatte den Wunsch, die Menzel-Sammlung ungetheilt der Stadt Berlin als ein würdiges und dauerndes Andenken an einen ihrer allerausgezeichnetsten Künstler zu erhalten, und bot sie zum Preise von 500 Thalern dem kgl. Kupferstichkabinet an. Dasselbe lehnte aber den Ankauf ab. Auch die Nationalgalerie hält es vielmehr für ihre Aufgabe, bleichsüchtige Backfische „im halben Dutzend billiger" zu erstehen und zur Erbauung eines Publikums von derengleichen aufzuhängen, als sich umzusehen, wo Dinge von notorischer Bedeutung und Einzigkeit und höchster nationaler Wichtigkeit billig zu haben sind, und einen Künstler in ihren Hallen würdig repräsentiren zu lassen, dessen ganz außerordentliche Bedeutung für die Entwickelung der modernen Kunst noch nirgends ausreichend dargelegt ist — außer allenfalls im Menzel-Album, — aus dem einfachen Grunde, weil es an Gelegenheit fehlt, die Arbeiten seiner Jugendzeit im Zusammenhange vollständig zu übersehen. Dabei existirt Menzel in der Nationalgalerie noch gar nicht, — und das, nachdem die Sammlung jetzt schon gerade zehn Jahre im Besitz des Staates ist!! Mag die Machtlosigkeit der Verwaltung, mag die Einseitigkeit der nur aus Künstlern bestehenden Kommission daran die Schuld tragen, jedenfalls schreit eine solche Thatsache zum Himmel. Um was für eine unvergleichliche Gelegenheit es sich hier aber handelte, und was für eine unverzeihliche Unterlassungssünde hier Stumpfsinn und Schwerfälligkeit auf sich geladen, bewies die Auktion. Allein die neun ausgeführten Originalzeichnungen gingen zusammen auf 878½ Thaler. Die einzelnen lithographirten und radirten Blätter aber erreichten zum Theil ganz exorbitante Preise, die manchmal freilich ungerechtfertigt waren, da einzelne Sammlungen noch um geringeren Preis im Handel sind. Jedenfalls hätte die Weisheit der bei dieser Geschichte durch Nichtthun und Lassen Betheiligten sich glänzender legitimirt, wenn sie auf eine eigene Erfahrung im Stil der Geschichte mit den sibyllinischen Büchern verzichtet hätte.

Berliner Kunstauktion. Amsler & Ruthardt kündigen zum 1. Mai die Versteigerung einer ansehnlichen Sammlung von Kupferstichen an. Der Katalog zerfällt in drei Abtheilungen. Die erste umfaßt in 1816 Nummern Kupferstiche und Radirungen verschiedener Meister und chromolithographische Publikationen der Arundel Society, die zweite in

229 Nummern Grabstichelblätter von neueren Stechern. Die dritte ist unstreitig die interessanteste. Sie bietet 740 Radirungen alter Meister, hauptsächlich der holländischen und französischen Schule in Abdrücken von vorzüglicher Qualität. Namentlich sind J. J. de Boissieu und Adriaen van Ostade in glänzender Weise vertreten, ferner Callot, Claude, Waterloo und Hier. Wierix.

Kunstunterricht.

Professor J. L. Raab in München hat neben seiner Professur als Kupferstecher freiwillig eine Schule für Zeichnen nach der Natur an der Akademie übernommen, welche nach ihrem kaum zweijährigen Bestehen bereits glänzende Erfolge aufzuweisen hat. In auszeichnender Anerkennung dieser Leistungen hat man der Schule jetzt die Atelierräume Schwind's angewiesen. Die Richtung der Schule geht dahin, das malerische Prinzip bereits beim Zeichenunterricht zur Geltung zu bringen. Die Zahl der Schüler war anfangs nur auf 12 normirt, ist aber schon auf 20 gestiegen. Vielleicht giebt diese Mittheilung Anlaß, auch an anderen Akademien die Professoren der Kupferstecherkunst, welche als solche gewöhnlich nur wenige Schüler besitzen, zu einer derartigen Erweiterung ihrer Lehrthätigkeit zu bewegen, selbst wenn dies mit einem solchen Opfer an Zeit verbunden ist, wie es Professor Raab gebracht hat.

Personalnachrichten.

* **William Unger,** unser trefflicher Radirer, gegenwärtig in Wien mit der Ausführung verschiedener künstlerischer Aufträge beschäftigt, wurde vom Großherzoge von Sachsen-Weimar durch Verleihung des Professortitels ausgezeichnet.

Prof. Schnorr von Carolsfeld ist am 26. März, seinem 77. Geburtstage, aus seiner langjährigen Thätigkeit als Direktor der kgl. Gemäldegalerie und der Kunstakademie zu Dresden geschieden. In Anerkennung seiner hohen Verdienste wurde dem Meister bei diesem Anlaß vom Könige von Sachsen das Großkreuz des Albrechtsordens eigenhändig verliehen.

Gustav Courbet, in der Malerei der begabte Vertreter der äußersten Linken, des Realismus à outrance, ist von der Pariser Kommune zum Generaldirektor der Museen ernannt und damit beauftragt, nicht nur die öffentlichen Kunstsammlungen dem Publikum wieder zugänglich zu machen, sondern auch die nöthigen Veranstaltungen für den diesjährigen „Salon" zu treffen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Oesterreichischer Kunstverein in Wien. Die bereits neulich angekündigte Schwind-Ausstellung ist ungemein interessant und reichhaltig ausgefallen. Der Katalog zählt nicht weniger als 211 Nummern, wozu im nächsten Monat noch eine beträchtliche Anzahl neuer Werke hinzukommen werden. — Einen Bericht über die Vereinsausstellungen der letzten Monate müssen wir zurücklegen, da die darin erwähnten Werke bereits anderweitig, zum Theil wiederholt besprochen worden sind. Nur das Urtheil unseres Referenten über ein neues Bild von Gabriel Max: „Adagio" (Frühlingsphantasie), welches in Wien gerechtes Aufsehen machte, theilen wir ausführlich mit. B. Goldscheider schreibt: „Eine sinnende Jungfrau, an ihrer Seite ein Knabe sitzen auf einem Bänkchen, das sich an eine noch laublose Birke lehnt. Der aus dem Bereiche der Tonkunst gewählte Titel ist unendlich bezeichnend; denn der unwiderstehlich fesselnde Reiz des Bildes liegt in seinem Tone. Wer weiß nicht von jenen gar nicht näher zu definirendem Gefühle zu erzählen, das Jedem die Brust weitet, wenn er auf noch feuchter Wiese dem Wiedererwachen der Natur lauscht, wenn die immer linder wehenden Lüfte ihm durch die Seele ziehen, und diese befreien von dem Staube, der sich während des Winters auf ihr gesammelt, oder wenn er dem Zuge der Wolken folgt, bis ihm die Thränen in die Augen treten, freilich blos, weil diese geblendet sind, wie man es sich entschuldigend einzureden nie unterläßt. Aber diese unbestimmten Empfindungen sind zu solchen Zeiten doch da, und man kann sich ihrer nicht erwehren, wenn man zum ersten Male wieder über die keimenden Fluren schreitet, — diese Stimmung ist die eigentliche Verkünderin des nahenden Frühlings, und diese Stimmung ist auf dem Bilde in wunderbarer Weise wiedergegeben. Freilich ist es noch eine Frage, die der Entscheidung harrt, ob so unbestimmte Empfindungen als geeignete Stoffe aus dem Bereiche der lyrischen Poesie und der Musik auch für die Malerei entlehnt werden dürfen; wir begnügen uns nur damit die Thatsache zu konstatiren, daß wir die stilltreibende, auflösende Kraft des seine Erbschaft antretenden Lenzes noch nie unmittelbarer auf die Leinewand übertragen gesehen haben. Die malerische Behandlung des Bildes ist bis auf das Gesicht des Knaben, das angekränkelt ist von der Blässe der Sentimentalität, durchaus von der höchsten Delikatesse, stellenweise sogar mit realistischem Witze überlegt. Kopf und Hände des sinnenden Mädchens sind von außerordentlicher Feinheit in der Durchbildung der Form, der feuchte Wiesengrund, die Stoffe der Kleider, die Luft vortrefflich charakterisirt. Es ist beinahe selbstverständlich, daß das Bild auch vielfach angefochten wird, und daß namentlich Stylisten hier nicht alle Bedingungen erfüllt sehen, die an ein „Bild" zu stellen sind. Wir streiten solchen Einwürfen ihre Berechtigung nicht ab, lassen aber diesen Umstand für uns keinen Grund sein, uns dem Reize zu verschließen, den jeder in dieser eigenthümlichen Leistung finden wird, wenn er sich derselben ohne Voreingenommenheit gegenüberstellt." —

△ **Der Münchener Kunstverein** gab am 6. März den sechsundvierzigsten Rechenschaftsbericht seit seiner Gründung im Jahre 1824 heraus, dem wir nachstehende Daten entnehmen. Der Verein zählte im genannten Jahre 272, zehn Jahre nachher schon 1425 Mitglieder; und nun ist ihre Zahl im verflossenen Jahre auf 3596 angewachsen. In diesen 47 Jahren seines Bestehens betrugen die Gesammteinnahmen 1,463,895 fl. 32 kr., die Gesammtausgaben 1,452,472 fl. 2 kr. An Kunstgegenständen wurden seither 37,851 Werke ausgestellt und zwar 33,633 von wirklichen Mitgliedern und 4218 von eingeführten Fremden. Unter diesen Kunstwerken befanden sich allein 25,225 Oelbilder, dann 3281 Handzeichnungen, 958 Kupferstiche, 1089 Lithographien, 1110 plastische Werke, 2733 Lichtbilder &c. Zur Verloosung kamen 6694 Gewinnste für einen Ankaufspreis von 1,131,632 fl. 23 kr., so daß im Durchschnitt auf einen Gewinnst ein Ankaufspreis von etwa 170 fl. trifft. Einzelne Kunstwerke, welche zur Verloosung kamen, waren es 8372, und zwar 4577 Oelgemälde, 3378 Kupferstiche und Lithographien, 219 plastische Werke &c. — Unter den dermaligen Mitgliedern, welche der Bericht namentlich aufführt, befinden sich 9 Prinzen des k. Hauses, 17 gekrönte Häupter und Mitglieder aus anderen fürstlichen Häusern, 17 gekrönte Frauen und Prinzessinnen, 33 auswärtige Kunstvereine (von denen der in Augsburg mit 80 Loosen, zu Stuttgart mit 53, zu Nürnberg mit 50, zu Würzburg mit 26, zu Bamberg und Fürth mit je 25), dann ungefähr 300 Frauen. Die Beilage III enthält die Rechnung für 1870, welche mit 51,525 fl. Einnahme und 49,499 fl. Ausgabe schließt. Im verflossenen Vereinsjahre verlor der Verein durch den Tod den Landschaftsmaler Ott, den Bildhauer Brugger, den Maler und Lithographen Fried. Hohe, den Landschaftsmaler Gustav Cloß, den Landschaftsmaler und Kunst-Vereinskonservator Hein. Jak. Fried, den Kupferstecher und Konservator des Kupferstichkabinets Jul. Thaeter, den Glasmalerei-Inspektor Max Em. Ainmüller, den Oberbaurath v. Voit, und den großherzoglich bad. Hofmaler Feod. Dietz.

Dresden. Die Holbein-Ausstellung, welche im vorigen Jahre in Folge des Krieges zum zweiten Male vertagt werden mußte, wird in diesem Sommer wohl endlich zu Stande kommen. Zur Aufstellung der zu erwartenden auswärtigen sowie der an Ort und Stelle befindlichen Werke des großen Meisters ist der südwestliche Pavillon des Zwingers in Aussicht genommen.

Die Administration des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a. M. veröffentlicht ihren achten Jahresbericht. Die Sammlungen des Instituts haben manchen schätzenswerthen Zuwachs erhalten; so namentlich das Kupferstichkabinet durch Einverleibung der der Stadt vermachten und bisher auf der Stadtbibliothek aufbewahrten Brönner'schen Kupferstichsammlung, zu deren Vermehrung die Zinsen eines Kapitals von 2000 fl. nach testamentarischer Verfügung des Erblassers bestimmt sind. Das Kupferstichkabinet umfaßte Ende 1870 im Ganzen 52,667 Blatt. Für die Gemäldesammlung wurden mehrere werthvolle Bilder auf der Brentano'schen Versteigerung erworben, so u. A. das Bildniß des Sir George of Cornwall von H. Holbein d. J., zwei Kreuzigungen, von Lucas van Leyden, Dirk Stuerbout's Sibylle, dem Kaiser Augustus weissagend, zwei Landschaften mit Staffage von D. Teniers, eine Kanalansicht von J. van Goyen.

Ferner wurden erworben je ein Gemälde von W. von Kobell, J. B. Weenix, Elzheimer, Spagnoletto, Botticelli, Terburg, Lucas van Uden.

Die Verbindung für historische Kunst wird ihre zwölfte Haupt-Versammlung im Monat September d. J. in Hamburg abhalten und dort über Ankauf oder Bestellung eines oder zweier größeren historischen Bilder beschließen. Obwohl eine nähere Angabe des Tages, an welchem die Versammlung eröffnet werden wird, nicht gemacht werden kann, so verfehlt der Vorstand nicht, schon jetzt die Herren Künstler des historischen Faches daran zu erinnern, daß es, wie immer, willkommen sein wird, wenn sie fertige Bilder oder Entwürfe der Versammlung zu dem gedachten Zwecke vorstellen wollen. Der Einlieferungstermin wird s. Z. mit zur öffentlichen Kenntniß gebracht werden. Der Vorstand erlaubt sich ferner, daran zu erinnern, daß die Verbindung in ihrer bisherigen Wirksamkeit den Grundsatz befolgt hat, in Bezug auf die Wahl der Stoffe der künstlerischen Schöpfung keine Beschränkung aufzulegen, sondern daß es ihr wesentlich um Auffassung und Darstellung in wahrhaft historischem Geiste zu thun ist.

Der Vorstand der Verbindung für historische Kunst.
Looff. Eggers.

Vermischte Kunstnachrichten.

+ **Berlin. Fünf Kartons von Alfred Rethel** zu der Ausmalung des Rathhaussaales in Aachen sind aus den Kunstfonds des preußischen Staates erworben und, wie officiell mitgetheilt wird, vier davon den vier Akademien zu Berlin, Düsseldorf, Königsberg und Kassel zum Behuf des Studiums zugetheilt. Es steht wohl noch zu hoffen, daß diese Zutheilung dem Eigenthumsrecht und der freien Verfügung des Staates über diesen Besitz nicht präjudicirt, und die zusammengehörigen Zeichnungen in der Nationalgalerie später vereinigt werden: dies um so mehr, als bekanntlich einem Theil der Entwürfe durch die ungenügende Ausführung von anderer Hand schweres Unrecht zugefügt worden ist.

W. **Hamburg.** Eine Anzahl patriotischer Kunstfreunde, im weitesten Sinne, hat sich hier zusammengethan, um dem greisen Dichter Hoffmann von Fallersleben zu seinem 73. Geburtstage (am 2. April) eine Auszeichnung werden zu lassen. Es wurde ihm an jenem Tage ein telegraphischer Glückwunsch übermittelt und beschlossen, seine Kolossal-Büste in bestem Marmor ausführen zu lassen und diese nebst Marmorsockel mit Widmung der hiesigen Kunsthalle zu schenken. Die Arbeit wird dem begabten hiesigen Bildhauer Fritz Neuber aus Köln übergeben, welcher den Dichter bereits vor einiger Zeit nach dem Leben modellirt hat. — Die Konkurrenz für den „Werder-Schild" ist am 31. März geschlossen worden. Eine Prüfung der zahlreich eingelaufenen Entwürfe wird voraussichtlich in nächster Zeit und der Beschluß gegen Ende April stattfinden.

* **Gustav Gaul** in Wien malte für das Vestibül der Villa Wanda (früher Ranzoni) in Gmunden eine Reihe von Temperagemälden auf Goldgrund, zu welchen das Gedicht O. Prechtler's: „Kloster am See" mit Anklängen an die Volkspoesie und Märchendichtung jener Gegend die Motive darbot. — Derselbe Künstler lieferte zu der neulichen Skoda-Feier in Wien das wohlgelungene Bildniß des gefeierten Arztes und Forschers, welches die Kollegen und Schüler demselben beim Scheiden aus der Lehrthätigkeit in seiner Klinik als Denkmal stifteten.

Ueber E. Kurzbauer's neuestes Bild: „Der abgewiesene Freier", welches kürzlich im österreichischen Kunstverein zu Wien enormen Erfolg davontrug, berichtet L. Speidel in der „Presse": „Jedermann will das blonde, blauäugige Bauernmädchen sehen, welches einem Freier die Thüre weist. Sie sitzt in der Nähe des Kachelofens, die Beine übereinandergeschlagen, die eine Hand im Schooß, in die andere das trutzige Gesicht geschmiegt. Wir können ihr die Gedanken von der Stirne ablesen, und kein Mann, der Erbarmen hat mit den Gefühlen junger Herzen, wird ihr Unrecht geben. Die Großmutter, die neben ihr steht und ihr mit dem ganzen Gewicht ihrer Jahre und ihrer am Leben geschulten Beredtsamkeit Vernunft predigt, richtet nichts aus. Vernunft! Als ob es für ein Mädchen von achtzehn Jahren eine andere Vernunft gäbe, als ein schmuckes Mannsbild neben sich zu haben. Der dort vorn zur Thüre hinausgeht, ist der Rechte nicht. Was scheeren mich sein stattliches Haus, seine Aecker, seine Batzen, seine gute Verwandtschaft. Kann ich das Geld herzen und küssen? Kann ich mit einem Haus zum Tanze gehen? Einfältig, ungestalt, reich, eingebildet — da weiß ich mir schon andere Kleeblätter. Und wir können der Dirne ihren Trotz nicht verargen, wenn wir die langweiligen, selbstbewußten Vatermörder des Freiers und seine unlyrische Schwerfälligkeit in Betracht ziehen. Jungfer Unwirsch trägt einen ganz anderen Freier im gesunden Busen, einen strammen Bauerjüngling, der vermuthlich nicht sehr reich und wahrscheinlich ein wenig ein Schlingel ist. Für eine glückliche Ehe zwischen Beiden wollen wir uns nicht verbürgen, aber für die Tüchtigkeit der Nachkommenschaft stehen wir unbedenklich ein. Auch werden die Herren Eltern ihrer Tochter keine unüberwindlichen Hindernisse in den Weg legen, dafür bürgt die gute Mutter, die den abgewiesenen Freier gleichgiltig scheiden sieht, während allerdings der Vater ihn mit Bedauern entläßt. Nach einem kurzen häuslichen Gewitter wird sich der Himmel wieder klären und wir möchten wetten, heut über's Jahr wird Hochzeit gemacht, denn die Tochter, die mit der Mutter heirathet, behält am Ende fast immer recht. — Zu solchen und ähnlichen Einmischungen in Familienangelegenheiten ermuntert das Bild Kurzbauer's, welches ungemein verständig angeordnet und klar erzählt ist. Es ist in einem hübschen bräunlichen Tone gehalten, und die frischen Lokalfarben sind mit dem Gesammttone glücklich verschmolzen." —

Noch einmal das Batthyány-Denkmal in Pest.

Herr Keleti vertheidigt im 6. Heft dieser Zeitschrift das Urtheil der Jury als Mitglied derselben. Er hat dieses früher, ehe noch ein Angriff erfolgt war, schon einmal im „Ungarischen Lloyd" unterm 7. August 1870 gethan. In seinem Artikel sagt Herr Keleti über das preisgekrönte Projekt:

„Ob das Denkmal-Komité dieser Verfügung zustimmen werde, bleibt vorläufig abzuwarten, denn es steht außer Frage, daß das Projekt nur in sehr großen Dimensionen verwirklicht die ursprünglich erzielte Wirkung hervorbringt, in diesem Falle aber zugleich die disponiblen Fonds um das Vierfache überschreiten würde, somit zur Ausführung nicht zu empfehlen war."

Den Bericht der Jury über die Begas'sche Gruppe kommentirt Herr Keleti mit folgenden Worten:

„Nun, das klingt in der Ursprache allerdings etwas weniger geschraubt, wird wohl aber nichts anderes sagen wollen als ungefähr das: „Wir, als ganz pflichtgetreue Preisrichter „schätzen Herrn Begas als Künstler hoch, aber in diesem „speciellen Falle hat er verkannt, was uns noth thut. Wir „wollen ein versöhnendes Monument Batthyány's, denn die „Versöhnung zwischen Fürst und Volk hat in bester Form ohne „Hintergedanken stattgefunden; die Mahnen des Märtyrers „sind gesühnt. Begas aber giebt uns ein Stück monumentalen „Sauerteigs; eine Proklamation zum Aufruhr, um so gefährlicher, je besser es verfaßt und je unvergänglicher das Material „ist, dem die tiefgehende Wirkung eines solchen Kunstwerkes „anvertraut ist.

„Wir wollen keine revolutionären Manifeste in Stein und „Erz! Wenigstens jetzt wollen wir nichts dergleichen."

Vergleicht man diese Aeußerungen desselben Verfassers mit denen der Erwiderung im 6. Hefte der Zeitschrift, wo bleibt da seine Behauptung, „daß nach Vornahme einiger Modifikationen das preisgekrönte Projekt brauchbar und um den bedungenen Preis von 25,000 Fl. wirklich herzustellen sei", und erscheint meine Bemerkung, „daß bei diesem Konkurs-Verfahren in auffälliger Weise das künstlerische Urtheil der politischen Stimmung untergeordnet worden" nicht vollkommen gerechtfertigt? Doch die Position, welche Herr Keleti vertheidigt, ist eigentlich gar nicht angegriffen, da das Urtheil der Jury nur nebenbei charakterisirt worden ist, während es sich in der Hauptsache um die Rechtsverletzung handelt, welche das Komité begangen hat, indem es nachträglich und willkürlich die veröffentlichten Konkurrenz-Bedingungen außer Acht ließ.

Herr Keleti ist kein Mitglied dieses Komité's, sein Rechtstitel zur Kritik meines Briefes an dieses Komité daher zweifelhaft. Uebrigens liegt dieser Brief der Redaktion der Zeitschrift zur Beurtheilung vor, ob nicht weniger seine Form als sein Inhalt die Beantwortung unbequem machte.

Was die einzelnen Punkte betrifft, in denen ich eine Verletzung der Konkurrenten präcisirt habe, so kann es

ad 1) nicht auf die Bedeutung des Wortes im Urtext „tervezet, tervrajz" ankommen, da das Komité die Ausschreibung in deutscher Sprache in deutschen Zeitungen veröffentlicht hat;

ad 2) konnte mein Vorwurf, daß jede Rücksicht auf die Summe, welche als äußerste Gränze bezeichnet war, fallen gelassen worden, nicht schärfer motivirt werden, als Herr Keleti dies selbst zweimal gethan;

ad 3) ist es der Thatsache gegenüber, daß fünf Preisrichter statt dreien gewählt worden sind, gleichgiltig, ob dies — „in bester Absicht“ — und ob sich diese Maßregel — „in der Anwendung als sehr unschuldig erwiesen hat.“ — Weder die Absichten noch die Folgen können die Willkürlichkeit rechtfertigen.

Wenn allerdings der Grundsatz, den Herr Keleti ausspricht, bei Konkurrenz-Verfahren Platz greift, daß veröffentlichte Bedingungen geändert werden können, „erstens, weil ja die Aufnahme derselben eine ganz freiwillige war, und dann weil es eben zur Zeit der Preisausschreibung ganz unwahrscheinlich war, daß sich an der Konkurrenz auch auswärtige Künstler betheiligen würden“ — dann allerdings giebt es Rechtsansprüche von Konkurrenten an ein Komité überhaupt nicht mehr. Sowie aber jetzt die Sache liegt, bleibt von den gerügten Rechtsverletzungen, gegen welche Künstler im Interesse der Konkurrenzen protestiren müssen, doch wohl etwas mehr übrig als das bedauerliche Faktum, daß das von dem Komité formell beschlossene Dankschreiben an Professor Begas entweder nicht abgegangen oder nicht angekommen ist.

Berlin. J. Hennicke.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. 4. Heft.

Die industriellen Fortschritte der Heliographie. Von Ludwig Pfau. — Griech. Ornament aus der Villa Albani. — Deckenmalereien der Palatinischen Kapelle in Palermo. — Flachornament (G. Böttiche r); Teppichmuster (17. Jahrh.). — Konsole (Stil Louis XV.); Füllung (Jungermann); Ornament (Fischbach). — Abendmahlskelch (17. Jahrh.). — Rauchnecessaire. (Jos. Schulz). — Schrank in Renaissancestil (A. Goutes). — Schränkchen für einen Salon (B. J. Jalbert). — Gartenhaus (Geul). — Balkongeländer in Gußeisen (W. Vogler). — Porzellanplatte für ein Pfeilertischchen mit Malerei auf Goldgrund (A. Seder). — Decke für ein Arbeitszimmer (O. Titz). — Korkzieher in Bronceguß (Högg).

Inserate.

Nr. 14 der Kunst-Chronik wird Freitag den 5. Mai ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

5. Mai



Nr. 14.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Der Heidelberger Kunstverein*).

In kleineren Städten, welche durch Sammlungen und Gebäude dem Kunstsinn wenig Nahrung zu bieten pflegen, ist die Gründung von Kunstvereinen doppelt wünschenswerth, aber auch stets von bedeutenden Schwierigkeiten begleitet. Schon die Wahl eines geeigneten Lokals kostet Mühe und Ueberlegung, da die Musen nicht unter jedem Dach ein heimisches Unterkommen finden. Für ein einmaliges Opfer an Geld, Zeit und Arbeit findet sich wohl guter Wille und Neigung; aber ein Verein dieser Art kann ohne regelmäßige Beiträge, die nicht unter ein gewisses Maaß herabsinken dürfen, nicht bestehen, er tritt also in eine gefährliche Konkurrenz und wird, weil das Schöne seiner Natur nach tendenzlos ist, in der Regel anderen Zwecken nachstehen müssen, die durch Gründe der Nützlichkeit, des Bedürfnisses oder des Parteiinteresses wirklich oder scheinbar dringender unterstützt werden. Der durchschnittliche Grad der Wohlhabenheit bildet für die zu erwartende Theilnahme durchaus keinen sicheren Maaßstab, und wenn es geglückt ist, ein bestimmtes Publikum für den Anfang heranzuziehen, so folgt noch nicht, daß dieses auch treu bleiben und wachsen werde. Dazu kommt daß die Arbeiten des Vorstandes sich sehr ungleich vertheilen; die Hauptgeschäfte müssen wenigen Personen überlassen werden, welchen dann für die aufgewendete, nicht geringe Mühewaltung keinerlei Entschädigung geboten werden kann. Gelingt es aber dennoch, ein kleines Kunstinstitut zu gründen, so ist der Vortheil ein doppelter. Nicht allein daß für die große Zahl von Kunstwerken, welche jährlich ihren Weg durch Deutschland machen, eine neue Station gesichert und somit der allgemeine nationale Verkehr auf diesem Gebiete erweitert wird, sondern es ergiebt sich zugleich ein Sammelpunkt für manches Heimische und Nächstliegende, was bis dahin nicht hinreichende Beachtung gefunden hat. Beides dient dazu, den Bestrebungen einer vielseitig thätigen städtischen Gemeinschaft ein neues, auf die Länge nicht wohl zu entbehrendes Interesse zuzuordnen.

Solcher Art sind die jungen Erfahrungen des im Sommer 1869 zu Heidelberg ins Leben getretenen Kunstvereins. Die Einsicht und der Eifer einiger wenigen Persönlichkeiten, von denen die Anregung ausgegangen war, die gegeben, dann fortgeleitet wurde, gab auch den ersten grundlegenden Schritten einen guten Erfolg, und nach der Durchberathung der Statuten kam es in wenigen Wochen dahin, daß in die große Zahl von Sitzungen, welche durch die lebhafte geistige Betriebsamkeit unserer Stadt regelmäßig im Gange erhalten werden, auch noch die des Ausschusses und des Verwaltungsraths des Kunstvereins eingeschaltet werden mußten. Der Anschluß an den die Städte Mainz, Darmstadt, Mannheim, Karlsruhe, Baden, Freiburg jetzt noch umfassenden, um Straßburg und zuletzt Stuttgart verkürzten „Rheinischen Kunstverein“ war geboten und kam nach wenigen Monaten zu Stande; in Folge dessen bildet Heidelberg für den Turnus der Kunstwerke, welcher von Mannheim nach Baden führt, eine angemessene Zwischenstation. Daß die Sorge um das Lokal sich bald erledigte, wird dem hiesigen Schulvorstande verdankt, welcher einen hellen und wohl-

*) Dem Wunsche des geehrten Hrn. Einsenders nachkommend, geben wir diesem ausführlichen Berichte ausnahmsweise Platz, da es sich um eine Neugründung handelt, bitten aber bei den weiteren Vereinsnachrichten die übliche kürzere Form wählen zu wollen, welche der beschränkte Raum uns vorschreibt.

D. Red.

gelegenen Saal in einem stattlichen Neubau der erneuten städtischen Schulen bis jetzt wenigstens mit anerkennenswerther Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt hat. Doch sei es erlaubt, zwei dem ersten Gedeihen sehr förderliche Umstände besonders hervorzuheben. Zunächst kam es darauf an, durch eine erste kleinere und in kurzer Frist zu bewerkstelligende Ausstellung eine günstige Meinung innerhalb des Publikums zu erwecken und das Interesse der Mitglieder für die Dauer zu gewinnen. Und dies ist schon im Herbst des Jahres 1869 geschehen und über Erwarten gelungen. Was hiesige Künstler und was die nächste Umgebung, besonders die Schlosser'sche Sammlung zu Stift Neuburg an beachtenswerthen Gemälden der neuen deutschen Kunst in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts darbot, wurde herbeigeschafft; die städtische Behörde bewilligte die Schaustellung der in ihrem Besitze befindlichen Kartons von Götzenberger zu den Wandgemälden in der Trinkhalle zu Baden, in rheinischen Kirchen, in der Aula zu Bonn und in dem Bridgewaterhouse des Lord Elmor in England; auch eine nach der Hauptstadt gerichtete Bitte fand williges Gehör, wodurch es möglich wurde, einige ausgezeichnete Werke von Rottmann, E. Fries, Karl Fohr, den Söhnen Heidelbergs, aus der Großherzoglichen Sammlung in Karlsruhe hinzuzufügen. Eine treffliche kleine Wiederholung von F. Diez' großem, in der Galerie zu Karlsruhe befindlichem Bilde: „Die Zerstörung Heidelbergs" sowie die Studienköpfe dazu mußte gerade in Heidelberg geeignet erscheinen, allgemeines Interesse zu erwecken. So entstand eine Sammlung von etwa hundert Gemälden, reichhaltig genug, um für den Anfang die gehegten Erwartungen mehr als zu befriedigen. Referent muß dies wenigstens als seinen persönlichen Eindruck aussprechen.

Das Zweite, was einigen Erfolg gehabt, ist der Gedanke einer permanenten Ausstellung. Die Absicht ging von Anfang an dahin, man solle sich nicht mit den großen periodischen Ausstellungen begnügen, die von Jedermann pflichtschuldigst gemustert werden, aber lange Pausen zwischen sich lassen, sondern es sei wünschenswerth, das einmal vorhandene Lokal offen zu erhalten, damit auch dasjenige, was durch Gelegenheit oder persönliche Verbindung in den Bereich des Vereines kommt, für sich allein zur Anschauung gebracht werden könne. Solche im Einzelnen oder in kleiner Zahl vorgeführte Kunstwerke dienen dazu, die Existenz des Instituts häufiger in Erinnerung zu bringen, und sie werden leichter genossen, da sich ihnen das Auge ungetheilt hingeben darf, während der Beschauer einer großen Ausstellung stets einiger Geduld und Ausdauer bedarf, um nach dem ersten verwirrenden Ueberblick einer langen Bilderreihe zur Sammlung und zum verweilenden Anschauen zu gelangen. Auch in dieser Beziehung ist das Glück bis jetzt günstig genug gewesen, um der permanenten Ausstellung mehreres Bedeutende zuzuführen. Die „Schöne Melusine" von Schwind hat an vielen Orten Deutschland die lebhafteste Freude erregt; auch hier erntete sie großen Beifall, und die Besucher waren nur darin uneinig, ob der Künstler in den ersten oder in den letzten Scenen dieses Cyklus glücklicher gewesen sei. Von Historienbildern verdienen Auszeichnung das „Gastmahl" aus dem Wallenstein von Scholz und mehr noch der „junge Luther" von Lindenschmit, unstreitig ein Gemälde von poetischer Behandlung des Gegenstandes und vortrefflicher technischer Ausführung. Von den größeren Werken unseres gefeierten Landsmannes Anselm Feuerbach haben wir mehrere, wie namentlich den Tod Aretin's, Orpheus, Medea, Lesbia, ein Frühlingsbild, Fischermädchen am Meer, auch flüchtig „das Urtheil des Paris", dazu eine Reihe Studienköpfe aus den verschiedenen Entwickelungsphasen desselben längere Zeit vor Augen gehabt. Unbeanstandet sind diese Gemälde nicht geblieben, kritische Einwendungen und Bedenken wurden in Menge herausgefordert, und doch endeten diese Gespräche stets mit den Zeugnissen der Anerkennung und theilweise der Bewunderung. Jeder mußte nachdenklich vor ihnen stehen bleiben, Niemand konnte sich verhehlen, daß er hier ein Talent vor sich habe, welches, ganz abgesehen von seiner außerordentlichen Fruchtbarkeit, die gewohnten Wege kühn überschreitet und einen lange verschlossenen Anschauungskreis auf's Neue zu eröffnen wagt. Vieles Andere muß hier unerwähnt bleiben, denn im Ganzen sind bis jetzt nicht weniger als 204 Gemälde, unter ihnen einige der alten Schulen, über die ein eingehender Bericht wohl angezeigt erscheint, nicht gerechnet zahlreiche werthvolle Photographien, den Besuchern der permanenten Ausstellung vorgeführt worden.

Die periodische Ausstellung des Rheinischen Vereins war mit 194 Kunstwerken beschickt, in Heidelberg waren 16 zum Eintritt in den Turnus eingetroffen, als der Ausbruch des Krieges, der diese Gegenden in unmittelbarste Gefahr brachte, den weiteren Gang unterbrach. Die Bilder mußten vorläufig bleiben, wo sie sich im entscheidenden Augenblick befanden; die für die erste hiesige periodische Ausstellung bewilligte größere Lokalität wurde von der Verwaltung für Krankenpflege in Beschlag genommen. Auch würde es uns Allen an Muße und an Sinn für einen Genuß dieser Art gefehlt haben; mit der Wissenschaft räumte die Kunst für einige Monate das Feld. Erst zu Anfang November konnte an einigen Ersatz für das Verlorene gedacht werden; und wirklich wurde es durchgesetzt, den größeren Theil der für den Turnus bestimmten Bilder in dem gewöhnlichen Lokal zur Ausstellung zu bringen. Es war eine Sammlung, die sich meist in den Grenzen der gegenwärtig vorherrschenden Malerei bewegte, nicht reich an hervorragenden Werken, aber ergiebig auf landschaftlichem Gebiet, denn in dieser

Richtung enthielt sie eine nicht kleine Anzahl schöner und erfreulicher Leistungen.

Vor Kurzem hat der Vorstand des Kunstvereins Heidelberg im Namen des Rheinischen den Generalbericht für das Jahr 1870 veröffentlicht, welcher mit diesen Zeilen einer freundlichen Beachtung empfohlen werden soll. Derselbe enthält die nöthigen Notizen über die Ergebnisse der bisherigen Thätigkeit und nennt die Bilder, welche theils als bleibendes Eigenthum theils für die zweimalige Verlosung und für den Privatbesitz erworben wurden. Ein Vereinsblatt ist nicht angeschafft worden.

Der Heidelberger Verein giebt sich über die fortdauernde Schwierigkeit seines Unternehmens keiner Täuschung hin, er weiß wohl, daß er noch keinen festen Boden unter sich hat, und daß seine gegenwärtigen Mittel mit dem Aufwande, welchen eine gedeihliche Fortentwickelung erheischt, sich noch nicht im richtigen Verhältniß befinden. Aber den Glauben an die Ausführbarkeit und an den Werth seiner Bestrebungen läßt er sich nicht nehmen; daher wird auch der Vorstand und Ausschuß, dem leider eben zwei hervorragende thätige Mitglieder, Gervinus durch den Tod, Helmholtz durch seine Uebersiedelung nach Berlin entzogen wurden, in seiner Arbeit unverdrossen fortfahren, von der Zuversicht beseelt, daß, was selbst der Krieg geschont hat, im Frieden erhalten bleiben und an den Segnungen einer glücklichen Zukunft allgemach Theil nehmen werde.

Heidelberg, im März 1871. ***

Nekrologe.

Δ **Theodor Horschelt**, der geistvolle Maler der Wüste und des Kaukasus, starb am 3. April zu München, nachdem er kaum seinen 42. Geburtstag gefeiert, an Diphteritis. Den 16. März des Jahres 1829 zu München geboren, lernte Horschelt durch den allsommerlichen Aufenthalt im baierischen Hochlande schon frühe die Natur lieb gewinnen. Seine ausgesprochene Neigung zum Zeichnen bewog seinen Vater, ihm in seinem siebzehnten Lebensjahre dem wackeren Professor Rhomberg als Lehrer zu geben. Damals zog nun gerade der Kampf im Kaukasus die Aufmerksamkeit Europa's im höchsten Grade auf sich, und so war nicht zu verwundern, wenn des jungen Horschelt's Sinn mehr auf kämpfende Tscherkessen als auf Rhomberg's Heilige gerichtet war. Horschelt verließ daher, schon ehe ein Jahr um war, seinen Lehrer und trat als Schüler bei Herrmann Anschütz ein. Dieser Schritt war von Entscheidung für Horschelt's ganze spätere Künstlerlaufbahn. Denn Meister Anschütz drang bei seinen Schülern mit großer Strenge auf Schärfe der Konturen und Korrektheit der Zeichnung. Dabei trieb Horschelt sich fleißig in den Bergen herum und kletterte früh trotz einem ergrauten „Wilderer“ auf halsbrecherischen Wegen den flüchtigen Gemsen nach. Seine Sympathie für die Jagd äußerte sich auch bald in seinem ersten Oelbilde: „Der Wildschütz“ (1850), welches der Münchener Kunstverein erwarb. Um dieselbe Zeit trat Horschelt in freundschaftliche Beziehung zu dem Landschafter Julius Lange, der ihn mit Rath und That unterstützte. Während Horschelt fortfuhr, Jagdstücke zu malen, die allseitig freundliche Aufnahme fanden, entstand doch auch manches Schlachtenbild aus dem Kaukasus, woran sich noch mehrere minder kriegerische Scenen aus dem Orient reihten, wozu Stiche und Lithographieen nach Horace Vernet und dessen Schülern hinreichende Anknüpfungspunkte boten. Die für einen Schlachtenmaler so nöthige eingehende Kenntniß des Pferdes zu erlangen, war München nicht der Ort. Unser Künstler wandte sich daher nach Stuttgart und machte dort im königlichen Marstall seine Studien, wobei er hauptsächlich die arabische Raçe berücksichtigte. In demselben Jahre (1853) ward Horschelt zur Illustration eines „Chamois hunting in the mountains of Bavaria“ benannten, von Charles Boner herausgegebenen trefflichen Werkes eingeladen, und seine gelungenen Kompositionen wurden theils durch Steindruck, theils durch Holzschnitt vervielfältigt. Das Jahr 1853 war überhaupt für Horschelt der Beginn eines neuen, für Leben und Kunst gleichbedeutenden Zeitabschnittes. Einerseits kam er nämlich mit Boner in Berührung, dessen Tochter er im Jahre 1865 zur Gattin nahm, andererseits fand er in dem vielgelesenen Schriftsteller F. W. Hackländer einen treuen Freund. Dieser war es, der Horschelt zu einer Reise nach Spanien aufmunterte und ihm so Gelegenheit bot, nicht nur auf der pyrenäischen Halbinsel, sondern auch in Afrika höchst wichtige Erfahrungen zu sammeln.

Die beiden Freunde traten in Gesellschaft des Stuttgarter Baumeisters Leins von Marseille aus ihre Reise an, segelten nach Barcelona, bereisten dann eine Zeitlang das Innere Spaniens, besuchten den Montferrat, wandten sich bald südlich und gelangten über Valencia und die Mancha nach Madrid, von wo sie das nahe Eskorial und dessen berühmte Gemäldesammlung besuchten. Ueber Aranjuez ging es nach Toledo und durch die verrufene Sierra Morena. Nach mancherlei Abenteuern kamen sie schließlich über Jaen nach Granada und Cordova. Nach Sevilla gelangt, fuhren sie den Guadalquivir hinab nach Cadix, und da Horschelt die Absicht aussprach, Algerien zu besuchen, so begleiteten ihn seine Gefährten noch auf einer sehr unerquicklichen Fahrt bis Oran, von wo sie nach Marseille zurückreisten. Obwohl nun Horschelt schon in Spanien alle Schönheiten des Südens in sich aufgenommen zu haben glaubte, so that sich ihm doch auf seinem Wege nach Algier, den er über Miliana und Medeja nahm, eine ganz neue Welt auf: was ihn umgab, Himmel und Erde, Pflanzen, Thiere und Menschen, traten ihm in ganz ungewohnter, eigenartiger Erscheinung entgegen. Ein inniger Wunsch Horschelt's wäre es nun gewesen, den Charakter des Landes und seiner Bewohner bei einer der vielen französischen Expeditionen gegen aufständische Stämme im Innern Algiers zu studiren, allein alle seine desfallsigen Bemühungen scheiterten an dem zurückhaltenden Wesen Mac Mahon's, desselben, der in jüngster Zeit den Erwartungen seines Volkes so wenig entsprach. Doch unternahm Horschelt eine Reise nach der sechs Tagereisen entfernten Oase Biskrah, wo die Gefälligkeit der französischen Offiziere ihn die Unfreundlichkeit ihres Befehlshabers vergessen ließ. Auf dieser Oase war es, wo Horschelt Material sammelte für ein Bild, das er nach seiner Rückkehr nach München 1854 für den König von Württemberg malte: seine „Rast der Araber in der Wüste“ zeigte den Künstler so recht als tüchtigen Techniker

und Koloristen. Auch sein „Arabisches Pferd in der Wüste“ und „Maurisches Lager bei Algier“ wurden der Sammlung jenes Königs auf dem Rosenstein einverleibt. So erhielt Horschelt die Mittel, nach dem Kaukasus zu reisen und die Expeditionen der Russen gegen die dortigen freien Völkerschaften mitzumachen. Auf einem Zuge gegen die Lesghier leistete Horschelt freiwillig Adjutantendienste und seine Unerschrockenheit blieb nicht ohne Einfluß auf die Schlacht, so daß ihn Kaiser Alexander mit dem Stanislausorden mit Schwertern belohnte. Ende Januar 1859 schloß sich unser Künstler einer Expedition in die Tschetchina an, welche mit Eroberung der Stadt Weden und Gefangennehmung des Sohnes Schamyl's endete. Auch als im Laufe des Sommers Schamyl selbst gefangen wurde, that Horschelt sich durch Tapferkeit hervor und erhielt den St. Anna-Orden mit Schwertern. Nach kurzem Aufenthalte zu Tiflis drang er 1860 wiederum in das Innere des Gebirges und brachte fast das ganze Jahr mit dem Guerillakriege gegen die Tscherkessen zu.

Um diese Zeit besuchte Alexander II. persönlich die im Kaukasus liegenden Truppen; er nahm Horschelt huldvoll auf, und diesem ward die Ehre zu Theil, den Kaiser auf seiner Inspektionsreise begleiten zu dürfen. Bald darauf kam Prinz Albrecht von Preußen in Tiflis an, und Horschelt reiste mit ihm nach Baku an der kaspischen See und Erivan in Armenien. Erst 1863 kehrte der Künstler, von Alexander II. noch mit dem Erinnerungskreuz an den Kaukasus geschmückt, nach fünfjähriger Abwesenheit, über Moskau und Petersburg in seine Heimath zurück.

Natürlich gaben jetzt Szenen aus den Kämpfen im Kaukasus vorzugsweise die Stoffe zu seinen Bildern. Im Jahre 1865 stellte Horschelt sein im Auftrage des Fürsten Variatinsky gemaltes Bild: „Schamyl als Gefangener vor Variatinsky“ im Kunstvereine zu München aus, und zwei Jahre später erhielt sein „Sturm auf die Verschanzungen Schamyl's auf dem Berge Gunib“ auf der großen Pariser Ausstellung den ersten Preis, während ihm in Wien der Orden der eisernen Krone dafür zuerkannt wurde. Mit einigen dem Bilde zu Statten kommenden Aenderungen hat Horschelt sein Bild: „Schamyl vor Variatinsky“ einem Cyclus von Blättern einverleibt, welche der Hofphotograph Josef Albert in München vervielfältigte. Er bediente sich hierbei vorwiegend sehr harter und spitzer Kreide, deren Anwendung lebhaft an die Federzeichnung erinnert, eine Technik, die in ihrer Eigenthümlichkeit allein steht und ihn die beste Wirkung erzielen läßt. Als trefflichen Bleistiftzeichner haben ihn die Leser d. Bl. in dem Facsimile-Holzschnitt kennen gelernt, welchen die Zeitschrift in ihrem ersten Jahrgange veröffentlichte.

Allgemeines Aufsehen erregten auch Horschelt's Aquarelle. Ich hebe nur seinen „Morgen im Beduinenlager“ und den 1869 im Münchener Kunstvereine ausgestellten „Reiterangriff der Tscherkessen“ hervor, welche besonders durch kühne Behandlung der Wasserfarbe sich auszeichnen.

Seine reiche humoristische Ader bewies unser Künstler sowohl durch köstliche, für den damaligen bayerischen Gesandten Grafen Karl von Taufkirchen in Petersburg bestimmte Federzeichnungen, als auch durch ein Erinnerungsblatt, das er in Folge der Genesung seines Freundes Prof. Dr. Lindwurm von schwerer Krankheit im vorigen Jahre komponirte. — Die deutsche Kunstwelt und besonders München, an dessen Kunstakademie er zum Nachfolger Schwind's ausersehen war, hat an ihm eines ihres bedeutendsten jüngeren Talente, einen im Auslande wie in der Heimath gleich hochgeachteten Meister verloren.

Δ **Peter von Heß.** Am 4. April wurde Peter v. Heß, der Nestor der Münchener Künstler, als er eben im Begriffe stand, sich in sein außer dem Hause befindliches Atelier zu begeben, vom Schlage getroffen und war kurze Zeit nachher eine Leiche. Er war im Jahre 1792 zu Düsseldorf geboren, wo damals sein Vater, Karl Ernst Christoph, als Kupferstecher thätig war. Im Jahre 1807 siedelte sein Vater, der sich schon früher die Gunst des Königs Maximilian von Bayern erworben hatte, mit seinen Söhnen Peter und Heinrich Maria nach München über, nachdem im Jahre vorher die Galerie und Kunstakademie von dort nach Düsseldorf versetzt worden war. Bis dahin war Peter von seinem Vater in der Kunst unterrichtet worden, von nun an bildete er sich selbständig in seinem Fache weiter. Seine Jugend fiel in die stürmischen Jahre, welche Napoleon über Europa gebracht, und so lag es nahe genug, daß er sich gleich anderen zeitgenössischen Künstlern der Schlachtenmalerei zuwendete. König Max war auf den jungen, strebsamen Künstler aufmerksam geworden, was zur Folge hatte, daß er die Erlaubniß erhielt, der bayerischen Armee im Generalstabe des Fürsten Wrede während der Feldzüge von 1813—1815 zu folgen. Nach Beendigung der Feldzüge unternahm er Reisen nach Wien, Italien und in die Schweiz, überall sammelnd, was sich an brauchbaren Motiven seinem an rasches Auffassen gewöhnten Auge darbot. — Als König Otto aus dem Hause Wittelsbach auf den Thron des neu errichteten Königreichs Hellas berufen ward, zogen auch namhafte Münchener Künstler dahin, theils im Auftrage des kunstsinnigen Vaters des jungen Königs, theils eigenem Antriebe folgend. Unter den ersteren befand sich auch Peter Heß, dem König Ludwig die ehrenvolle Aufgabe stellte, Material für eine größere Anzahl von Bildern zu sammeln, welche sich auf die Befreiung Griechenlands vom türkischen Joche beziehen und unter den nördlichen Arkaden des Münchener Hofgartens ausgeführt werden sollten. Zugleich erging an Peter Heß der Auftrag, den Einzug des Königs Otto in Nauplia in einem großen Oelbilde auszuführen. — Wenige Jahre nach seiner Rückkehr aus dem Süden rief ihn Kaiser Nikolaus von Rußland, der seine Arbeiten während eines Besuches am bayerischen Hofe kennen gelernt und sich für den Künstler in hohem Grade interessirt hatte, nach dem Norden. Der Kaiser wünschte die bedeutendsten Schlachten aus dem französisch-russischen Kriege des Jahres 1812 von dem hochgeschätzten Künstler ausgeführt und derselbe sollte zum Behufe eigener Anschauung der landschaftlichen Natur die betreffenden Gegenden bereisen. Heß folgte der Einladung ohne Säumen und wurde in Moskau wie in Petersburg auf das Freundlichste aufgenommen. Die großen Bilder führte er übrigens nach den an Ort und Stelle und in den Arsenalen Rußlands gewonnenen Studien in München aus. Außer den bereits oben angedeuteten Werken schuf Heß noch eine große Anzahl von Schlachten- und Genrebildern, so die Schlacht von Arcis sur Aube, von Wörgel, das Gefecht im Engpaß bei Bo-

denbühl, ein sehr interessantes Bild aus dem italienischen Banditenleben u. A.

Seine Auffassung war eine überaus lebendige, seine Zeichnung eine streng korrekte, seine Charakteristik eine ungemein scharfe, seine Ausführung eine bis in das Einzelne klare und gediegene. Er hatte in der Jugend gelernt, mit dünner Farbe und spitzem Pinsel zu malen und blieb dieser Gewohnheit getreu bis zum letzten Tage. Mit dem neuen Streben konnte er sich nie befreunden und war deßhalb von den jungen Kunstgenossen schon seit Jahren so gut wie vergessen. Man hat Peter Heß vielfach mit Horace Vernet verglichen und nicht mit Unrecht. Am größten war ihre Aehnlichkeit in der Auffassung und Charakteristik. Sein Einzug des Königs Otto in Nauplia gehört zu den figurenreichsten Bildern der Neuzeit und schmückt dermalen die neue Pinakothek in München. In den 39 Bildern aus dem griechischen Befreiungskampfe konnte er sich leider nicht so frei bewegen, da ihm durch die im pompejanischen Styl gehaltene Ornamentik der Umgebung die Aufgabe gestellt war, seine Kompositionen bis zu einem gewissen Grade zu stylisiren.

Heß war Mitglied der k. u. k. Akademien zu Berlin, München, Wien und Petersburg und mit vielen Orden geschmückt, worunter der bayerische Civilverdienstorden, dessen Verleihung seine Erhebung in den persönlichen Adelstand zur Folge hatte.

Prof. Gustav Jäger, Direktor der Leipziger Kunstakademie, ist am 19. April, 63 Jahre alt, gestorben.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

E. aus'm Werth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Bd. III. Bonn 1868. Text in Quart. Tafeln in folio.

Wenngleich das Interesse an den Kunstwerken des Mittelalters im letzten Jahrzehnt sich sehr verbreitet hat und das Studium derselben allerwärts lebhaft betrieben wird, so steht unsere Kenntniß derselben — die Architektur ausgenommen — verhältnißmäßig doch nicht auf derselben Stufe, wie die der Kunstwerke des Alterthums. Es sind gerade die Werke des mittelalterlichen Kunsthandwerks und der sogenannten Kleinkunst, d. i. der Goldschmiedekunst, des Erzgusses, der Elfenbeinschnitzerei, der Holzschnitzkunst 2c., welche von der Wissenschaft bisher noch viel zu sehr vernachlässigt worden sind. Neben dem um die mittelalterliche Kunst-Archäologie schon vielfach verdienstvollen Herausgeber des oben genannten Werkes, dessen erster Band schon im Jahre 1857 erschien, ist es eigentlich nur noch Fr. Bock, der in umfassenderer Weise für Publikation der in den Kirchen, besonders ihren Schatzkammern, erhaltenen Gegenstände alter Kunst thätig ist. Während Bock aber meist nur einzelne Kirchen, höchstens eine ganze Stadt behandelt, hat Prof. E. aus'm Werth sich die große Aufgabe gestellt, sämmtliche Werke bezeichneter Art in den Preußischen Rheinlanden, welche für die Entwickelung und Ausprägung der mittelalterlichen Kunst von hervorragender Bedeutung sind, in getreuen Abbildungen in Begleitung eines erläuternden, historisch-kritischen Textes, welcher zugleich den Zusammenhang der Kunst am Rhein mit derjenigen anderer Landschaften, die auf dieselben von Einfluß gewesen, oder von ihr beeinflußt worden sind, zur Anschauung zu bringen. Die Reihenfolge der Darstellungen ist die geographische der Lokalitäten, an welchen die betreffenden Gegenstände sich jetzt befinden, jedoch gesondert nach den drei Kunstarten der Architektur, Skulptur und Malerei. Eine kurze Einleitung macht den Leser jedesmal mit den geschichtlichen und andern Verhältnissen des betreffenden Ortes bekannt, welche den Standpunkt für die Beurtheilung der dahin gehörigen Kunstwerke bezeichnen. Am Schlusse der ganzen Publikation, die demnach ein möglichst vollständiges illustrirtes Inventar der mittelalterlichen Kunstwerke — doch sind bedeutende Werke späterer Zeiten von der Darstellung nicht prinzipiell ausgeschlossen — in den Rheinlanden bilden soll, wird der Verfasser, auf Grund der beschriebenen Denkmäler, eine eingehende Geschichte der Kunst in den Rheinlanden geben. Daß bei so umfassenden und so gründlichen Vorstudien viele wichtige Aufschlüsse zu erwarten sind, liegt nahe.

Die charaktervollen Abbildungen sind in kräftigen, sichern Umrissen mit der Feder gezeichnet. Wo Farben besonders wichtig sind, wie bei Emaillen, sind auch Farbendrücke gegeben. Das Format ist etwas unhandlich, wird aber durch die Größe vieler Gegenstände und den sehr erwünschten großen Maßstab der Darstellung bedingt. In Folge dessen enthalten die meisten Tafeln viele verschiedenartige Dinge.

Einer besonderen Empfehlung bedarf ein solches Werk selbstverständlich nicht, wenn, wie es hier der Fall ist, die Abbildungen den Originalen treu sind, und der Text von einem Gelehrten verfaßt ist, der nicht nur sein Feld vollständig beherrscht, sondern auch den Standpunkt der von ihm beschriebenen Denkmäler innerhalb der Entwickelung der allgemeinen Kunstgeschichte genau kennt. Doch erscheint es nothwendig, auf ein so verdienstvolles Werk, welches durch seinen, in der Art und Weise desselben begründeten, hohen Preis nicht in Jedermanns Hände gelangen kann, in weiteren Kreisen ab und zu aufmerksam zu machen.

Während der Verfasser in den beiden ersten Bänden die Werke der Bildhauerei besonders in Calcar, Xanten, Essen und Aachen dargestellt hat, bringt er in dem diese Abtheilung vorläufig — Supplemente sind versprochen — abschließenden, vor zwei Jahren erschienenen, dritten Bande die Denkmäler in Deutz, Altenberg, Siegburg, Trier und vielen andern Orten. Unter den 22 Tafeln desselben befinden sich auch zwei vortrefflich in Farbendruck ausgeführte. Außerdem enthält der Text noch viele Holzschnitte.

Unter den mancherlei werthvollen Exkursen, dazu einzelne Kunstwerke dem Verfasser Veranlassung gaben, ist in Bd. III besonders der über Zeit und Ort der Verfertigung der großen kastenförmigen Reliquienschreine, davon am Rhein eine große Anzahl noch erhalten sind, (Bd. III, Seite 19 ff.) von Interesse und Wichtigkeit. Der Verfasser hat darin Trier als den Ausgangspunkt der Email-Arbeit des 10. Jahrhunderts und die Abtei Siegburg als die Hauptwerkstatt für das 11. und 12. Jahrhundert, an welche dann die Werkstätten in den Klöstern Köln's sich anschlossen, festgestellt*).

Die Denkmäler von Köln sind — wahrscheinlich weil Bock dieselben in seinem Werke „Das heilige Köln" zum großen Theil publizirt hat, — übergangen worden. Der für baldige Zeit in Aussicht gestellte erste Band der Ma-

*) Dieses Resultat hat Otte durch sein Handbuch nun schon in den weitesten Kreisen bekannt gemacht.

lerei wird die Wandgemälde in Brauweiler und Schwarz-rheindorf veröffentlichen.

Auf Einzelnheiten einzugehen, ist hier nicht der Ort. Mein Wunsch ist nur, auf den hohen Werth dieser trefflichen Publikation aufmerksam zu machen und zu eingehendem Studium derselben anzuregen. **R. Bergau.**

* **Der künstlerische Nachlaß Erasmus v. Engert's**, des kürzlich verstorbenen Direktors der Belvedere-Galerie zu Wien, kommt dortselbst Ende Mai durch die Herren Miethke und Wawra zur Versteigerung. Die Sammlung ist reich an Perlen der holländischen Schule, enthält außerdem ein kostbares Jünglingsporträt von Tizian, eine Miniatur der van Eyck'schen Schule von wunderbarer Erhaltung, und zahlreiche Prachtdrucke Dürer'scher Stiche, Rembrandt'scher Radirungen und anderer Meisterwerke der graphischen Kunst. Weiteres im nächsten Heft.

Die Kunsthandlung von H. Appenzeller in Zürich veröffentlichte so eben ihren Lagerkatalog mit beigedruckten festen Preisen. Derselbe umfaßt in 3350 Nummern größtentheils Stiche und Radirungen, darunter Blätter von großer Seltenheit zu durchschnittlich mäßigen Preisen, ferner eine Anzahl von Oelgemälden meist moderner Meister und dergleichen Handzeichnungen und Aquarelle.

Rud. Weigel's Kunstauktion. Der Nachlaß des Malers Rostoski sowie einiger anderer Künstler und Sammler kommt am 15. Mai zur Versteigerung. Außer Stichen und Radirungen weist der Katalog eine stattliche Anzahl Aquarelle und Handzeichnungen aus dem Nachlaß eines Wiener Kunstfreundes und des genannten Malers Rostoski auf. Ein Anhang enthält Kunstbücher und illustrirte Werke.

Personalnachrichten.

* **Professor Eduard Engerth** wurde zum Direktor des k. k. Belvedere in Wien ernannt. Die Wahl dieses trefflichen Künstlers, dem ein ausgebreitetes kunstgeschichtliches Wissen zu Gebote steht, und dessen feingebildetes, humanes Wesen ihm eine allgemein geachtete Stellung erworben hat, findet in den kunstverwandten Kreisen Wien's lebhafte Zustimmung. Wir sind überzeugt, daß es dem neuen Direktor ernstlich darum zu thun sein wird, in der Verwaltung der Galerie den liberalsten Grundsätzen Geltung zu verschaffen und die herrliche Sammlung durch Ergänzung und Zugänglichmachung ihrer Schätze auf die ihr gebührende Höhe zu erheben.

Oswald Achenbach ist mit seiner Familie auf mehrere Monate nach Italien gereist und wird während dieser Zeit als Lehrer der Düsseldorfer Akademie von seinem Schwager Albert Flamm vertreten.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Von den seit Wiedereröffnung des Kunstvereins ausgestellten Geschichtsbildern sind Thiersch's „Christus auf dem Berge allein" und Hunziker's „Magdalena unter dem Kreuze" rühmend zu erwähnen. Thiersch zeigt Christus auf einer Bergspitze, welche weit umher das Land beherrscht, in tiefes Nachdenken versunken, und hat sich, da er einen Stoff ohne jegliche Handlung wählte eine unläugbar sehr schwierige Aufgabe gestellt. Es handelt sich im gegebenen Falle lediglich um die Schilderung eines Seelenzustandes und noch dazu einer entschieden innerlich angelegten Natur. Diese Wahl schon an und für sich weist auf den denkenden Künstler hin, als welchen wir Thiersch längst schätzen gelernt haben. Denen, welche sich weniger mit dem Gedanken als mit der äußeren Erscheinung zu befassen pflegen, brachte der Künstler eine tief gesättigte Farbe, welche beweist, wie sehr er sich das Studium der alten Italiener angelegen sein ließ. Der tiefen Ruhe im Bilde Thiersch's steht der höchste Affekt schroff gegenüber, der dem Beschauer in Hunziker's „Magdalena unterm Kreuz" entgegentritt. Die Leidenschaft ist hier bis zu einem Grade gesteigert, der haarscharf an das Theatralische grenzt. In Bezug auf die Farbe und die Technik im Allgemeinen nähert sich Hunziker ziemlich stark der neueren Richtung, welche durch einen entschieden grauen Ton und ruppigen Vortrag Wirkung zu erzielen hofft. Dagegen erinnert Fürst's „Drusus trifft an der Elbe mit einer Druide zusammen, die ihn zur Rückkehr auffordert", gar lebhaft an die Zeit der höchsten Blüthe der akademischen Richtung, welche, mit Nazarenerthum verquickt, dem Herkömmlichen alles Charakteristische opferte. So wie wir den Drusus auf seinem Schimmel vor uns sehen, meinen wir eher einen heiligen Georg zu erblicken und sein Gefolge zeigt eine sehr fatale Aehnlichkeit mit den Wächtern des heiligen Grabes in einer Dorfkirche.

Zum Genre übergehend muß ich vor Allem Faber du Four's „Ophelia", Gysis' „Waisenkinder", Keller's „Getheilte Interessen" und Paul Martin's „Zu klein" erwähnen, die jetzt in Wien auf der großen Ausstellung zu sehen sind.

Grützner führt uns während einer Vorstellung des Faust hinter die Koulissen, woselbst Mephisto, im Lehnstuhl aus der Hexenküche sitzend, sich mit einer Balletfigurantin unterhält. Der Inhalt des Gesprächs ist leichter zu errathen als hier wiederzugeben. Im Uebrigen ist das Bildchen gut gefärbt und mit großer Sorgfalt durchgebildet, während sich der Stoff doch eher für das Pariser Journal amusant eignen dürfte.

Einer ganz entgegengesetzten Richtung folgt Gierymsky, der mehr errathen läßt als bestimmt zeigt und vor Allem möglichst große Gegensätze in der Farbe liebt, wie das auch namentlich in seinem „Auszug zur Jagd" sichtbar ist. Beyschlag machte eine Exkursion in das Gebiet der sogenannten neugriechischen Schule, welche vorzugsweise von einigen Franzosen und Belgiern kultivirt wird. Es genügt aber nicht, wie Beischlag eine junge blondhaarige Französin der Krinoline zu entkleiden und in ein faltenreiches griechisches Gewand zu stecken, sie neben einen jungen Menschen mit etwas dunklerem Teint an den Saum eines Waldes zu stellen, und dahinter ein Paar Schaafe weiden zu lassen. Im Uebrigen ist die junge Pseudo-Griechin eine alte Bekannte von uns, die uns auf der Ausstellung von 1869 im Glaspalast als Psyche vorgestellt wurde.

Als eine Perle der Ausstellungen ist Franz Adam's „Scene aus dem letzten Kriege in Frankreich" zu nennen. Es ist kein eigentliches Schlachtgemälde und trifft darin mit seinem berühmten Gemälde „Aus der Schlacht von Solferino" zusammen, unterscheidet sich jedoch von demselben durch die Stellung des Beschauers gegenüber der Schlacht. Dort wüthete die Schlacht im Rücken des Betrachters und die Verwundeten zogen in langen Kolonnen nach dem Hintergrunde des Bildes. Hier ist das Gefecht vor uns, aber in solcher Entfernung, daß wir die Einzelnheiten desselben nicht unterscheiden können. Von dorther kommt ein größerer Trupp von Gefangenen aller Waffengattungen, durch Deutsche eskortit. Der Abend ist bereits angebrochen und der Himmel hängt voll Regenwolken, welche ein brennendes Dorf beleuchtet. Ein eigenthümlich düsteres Grau schwebt über dem Ganzen und harmonirt trefflich mit der Bedeutung der Aktion. Das Bild selbst .ist von sehr kleinen Maaßverhältnissen und die vorderften der zahlreichen Figuren erreichen kaum die Höhe von ein Paar Centimetern. Trotzdem ist die Wirkung eine ganz außerordentliche und ich erinnere mich keines älteren oder neueren Bildes, in welchem die Luftperspektive mit so eminenter Meisterschaft behandelt wäre. Ein Werk von großem Verdienste ist auch Lindenschmit's „In der Kirche". Es ist nur eine einzelne Frau aus dem wohlhabenderen Bürgerstande, welche im Kostüm des 16. Jahrhunderts in ihrem Betstuhle sitzt, das Gebetbuch im Schooß und die Hände darüber gefaltet. Trotz dieses einfachen Sujets ist die Wirkung eine ergreifende und nachhaltige in Folge der Innerlichkeit der Auffassung, welche allen Arbeiten dieses trefflichen Künstlers eigen ist. Alles Lob verdienen auch „Die Werber" von Munsch.

Von den Thiermalern waren Gebler, Braith und Hofner durch sehr anerkennenswerthe Arbeiten vertreten. Gebler brachte „Erschreckte Schafe", Hofner ein größeres und ein kleineres Bild, nämlich einen todten Fuchs als „Ungefährlicher Feind" unter dem Hühnervolke, dann eine von Schafen „Versperrte Straße", Braith „Ruhende Schafe und Kühe zur Weide gehend".

Aus dem Gebiete der Architekturmalerei brachte Mecklenburg eine sehr schön angelegte Partie aus Verona und Hennings eine Ansicht des großen Kanals in Venedig mit dem Blick auf Santa Maria della Salute. In Bezug auf die Zeichnung dürfte entschieden dem Bilde Mecklenburg's der Vorzug zu geben sein; in der Farbe dagegen steht die Arbeit von Hennings durch poetische Stimmung ohne Zweifel höher.

Ich habe jetzt noch der Landschaften zu erwähnen, welche sich in großer Anzahl eingefunden. Vor Allem ist hier Meister Eduard Schleich zu nennen, der wieder über eine einfache Dorfgasse den ganzen Zauber der Farbe ausgegossen hat. Auch in Beziehung auf die Anordnung seiner Massen und die innere Zeichnung, mit der es Schleich bekanntlich nicht immer sehr genau nimmt, hat das in Frage stehende kleine Bild allen Anspruch auf Anerkennung. Lier's Talent erweist sich als ein Schleich ebenbürtiges und die Gründung seiner Schule, welche bereits sehr zahlreiche Mitglieder aufzuweisen hat, kann deßhalb nur mit Freude begrüßt werden. Die vier „Jahreszeiten" des Meisters fanden die wohlverdiente, günstigste Aufnahme. Einer gleichen Richtung folgt Langko, der als der Dritte im Bunde zu nennen ist in seiner trefflichen „Partie bei Heimhausen". Heinlein's „Partie im Engadin" zeigt, daß sich der Künstler seine schöpferische Kraft bis in's Alter bewahrt hat; daß auch dieses Bild neben innerer Größe der Auffassung jenen eigenthümlichen röthlichen Ton zeigt, der vielen seiner Bilder Eintrag that, kann kaum Wunder nehmen. Julius Lange brachte in der letzten Wochenausstellung zugleich sechs Bilder, nämlich: „Die Mühlsturzhörner", „Eine Waldparthie bei Ammerland", „In's Gebirge!" (Partie bei Oberaudorf), „An der Klausen", „Aus dem Loisachthal" und eine weitere „Partie bei Ammerland". Sämmtliche sechs Bilder von jener Anmuth der Empfindung und des Vortrages, welche diesen Künstler so beliebt gemacht haben.

Zu den bedeutendsten jüngeren Talenten gehören K. E. Morgenstern und sein Vetter Xylander. Beide folgen der Richtung Christian Morgenstern's, des unvergeßlichen Meisters, dem es vorbehalten war, die Münchener Künstler aus den Bergen des bayerischen Oberlandes auf die Hochebene um München zu führen und ihnen zu beweisen, welch außerordentliche Wirkungen mit der Darstellung großer Lufteffekte zu erreichen sind. Sein Sohn Karl Ernst Mogenstern entwickelt seit ein Paar Jahren eine Thätigkeit, welche der seines Vaters vollkommen würdig ist; in Beziehung auf die Kraft der Farbe muß er ihm zum mindesten gleich gestellt werden, da ihm die Erfahrungen der letzten Jahre und die Empfänglichkeit der Jugend zu statten kommen. Xylander, der sich in wenigen Jahren auf autodidaktischem Wege zu einem Künstler emporarbeitete, dessen Name bereits in weitesten Kreisen einen guten Klang hat, liebt es vorzüglich, die See im Mondlichte darzustellen, und verspricht in kürzester Frist sich unter die ersten Marinemaler Deutschlands zu stellen. Er brachte jüngst den „Hafen von Flensburg", Morgenstern eine Partie bei Etzenhausen.

Zum Schlusse mag es mir noch erlaubt sein, zweier junger und strebsamer plastischer Künstler zu erwähnen, nämlich Natter's und Messner's. Der erstere ist eben mit Ausführung eines „Wuotan" in Marmor begriffen und löste die schwierige Aufgabe mit großem Geschick; Messner dagegen modellirte eine treffliche Büste M. v. Schwind's.

B. **Düsseldorf.** Auf der Permanenten Kunstausstellung von Bismeyer und Kraus hatten kürzlich einige Verehrer Theodor Mintrop's eine Sammlung von dessen vorzüglichsten Kompositionen ausgestellt, die ein überaus interessantes Gesammtbild seiner eigenartigen und hohen Begabung gewährten. Die allgemein bekannte große Bleistiftzeichnung „Der Christbaum", die unbegreiflicher Weise noch keinen Käufer gefunden hat, bildete das Hauptwerk unter der Fülle größerer und kleinerer Entwürfe, welche sämmtlich einen Reichthum von poetischer Auffassungsgabe und unerschöpflicher Phantasie offenbarten. Da fanden sich neben Albumblättern und Gelegenheitskompositionen die ersten Zeichnungen zu den großen Friesen im Schaafhausen'schen Bankhaus in Köln und andern der bedeutendsten Schöpfungen des Meisters, welche als Fresken ausgeführt wurden oder noch werden sollten. Biblische Darstellungen von wahrhaft gewaltigem Pathos zeigten sich neben mythologischen Scenen voller Anmuth und Grazie. Ganz besonderes Interesse erregten auch die 46 Zeichnungen zu einem noch ungedruckten „Mährchen von König Heinzelmann" von Ludwig Bund, deren Ausführung in Holzschnitt beabsichtigt war, leider aber bis jetzt unterblieben ist. Sie sind Eigenthum des Xylographen Brend'amour in Düsseldorf und würden, durch den hübschen poetischen Text erläutert, ein ebenso werthvolles wie originelles Werk bilden, das, sinnig und tief empfunden, bald einen übersprudelnden Humor, bald eine still resignirende Wehmuth in glücklicher Verbindung der realen mit der Mährchenwelt veranschaulicht. Es würde zu weit führen, auf die verschiedenen Kompositionen, unter denen sich auch die oft dargestellten Symbolisirungen der Maibowle, der Jahres- und Tageszeiten u. A. befinden, hier näher einzugehen, und wir können nur sagen, daß erst diese Uebersicht der Werke Mintrop's Manchem den Blick geöffnet hat für die Genialität dieses außergewöhnlichen Menschen, der bis zum dreißigsten Lebensjahr Sense und Pflugschar geführt, um dann noch auf dem Felde der Kunst sich bleibenden Ruhm zu erringen. In Mitten der Zeichnungen stand, von Lorbeerbäumen umgeben, die Büste des Verklärten von Julius Bayerle, welche in Bronze ausgeführt und auf einem Granitsockel ruhend, sein Grab in würdiger Weise schmücken wird.

B. **Düsseldorf.** So oft ein neues größeres Bild von Benjamin Vautier auf der Ausstellung erscheint, möchte man bei dessen Betrachtung glauben, es überträfe die bisherigen Werke dieses hervorragenden Künstlers, da die überraschenden Vorzüge an Originalität und Charakteristik uns immer wieder zur Bewunderung zwingen und die Wirkung, welche seine früheren Schöpfungen auf uns geübt, noch zu überbieten scheinen. Dies ist uns bei dem jüngst vollendeten „Zweckessen" des Meisters so recht fühlbar geworden, und von vielen Seiten hörten wir die Ansicht aussprechen, daß dieses jedenfalls das Beste sei, was Vautier noch geschaffen habe. Das Bild ist im Auftrag des Kunsthändlers Lepke in Berlin gemalt und schildert eine Scene aus dem Leben, wie wir sie drastischer und wahrheitsgetreuer nicht dargestellt sehen können. An einer langen gedeckten Tafel hat soeben der Landrath Platz genommen, dem zu Ehren die Bewohner des Dorfes ein großes „Zweckessen" veranstaltet haben. Zu seiner Rechten steht der Herr Pfarrer und weist den versammelten Bauern ihre Stühle an, während zur Linken der Gerichtsschreiber, ein gewesener Feldwebel, seinen Sessel dem Tische näher schiebt und der Schulmeister in Demuth erwartungsvoll der ungewohnten reichen Mahlzeit harrt, zu deren Beginn die dralle Wirthin gerade die dampfende Suppe hereinbringt. Alle Figuren, deren Zahl nicht gering ist, sind mit solcher Feinheit individualisirt, daß jeder Zug der Natur abgelauscht scheint, wobei doch ein künstlerischer Geist veredelnd das Ganze durchdringt. Die Farbe ist wie in allen Vautier'schen Bildern äußerst schlicht und anspruchslos, Zeichnung und Durchführung sind von vollendeter Meisterschaft, und der feine Humor, der um so mächtiger wirkt, als er ganz ungesucht erscheint, erhöht den fesselnden Eindruck, den das Werk auf jeden Beschauer ausübt. Von andern Neuigkeiten, welche die Ausstellungen letzthin brachten, sind noch zu erwähnen ein treffliches Genrebild von Fagerlin und einige Bilder des Altmeisters Rudolf Jordan von bekannter Gediegenheit. Ein Gemälde von A. Kindler, welches das erste Ergebniß seiner längeren Anwesenheit in Spanien zu sein schien, stand den früheren Leistungen dieses begabten Malers bei Weitem nach, wogegen der „Kirchgang" von Hubert Salentin dessen kürzlich ausgestellte „Siegesdepesche" in Charakteristik und Wirkung bedeutend überragte, obgleich das letztgenannte Bild durch eine Uebermalung wesentlich gewonnen hatte. Recht ansprechend war auch „die kleine Strickerin" von F. Boser. Erfreuliche Fortschritte zeigten die Bilder von Julie Ludwig und „der Veteran von 1813 und sein 1870 verwundeter Enkel" von Minna Heeren darf als deren bestes Werk bezeichnet werden. „Die Erstürmung eines Schützengrabens vor Metz" von Adolf Northen war von staunenswerther Lebendigkeit der Komposition, wobei wie immer bei diesem so talentvollen Künstler die Technik viel zu wünschen ließ. Im Bildnißfach zeichneten sich L. Schäfer Crola und P. Scheurenberg vortheilhaft aus, denen sich Frau M. Wiegmann, Frau Elwin und E. Anders mit Erfolg anschlossen. G. Süs und Kröner hatten große Gänseheerden ausgestellt. Von den Landschaftsmalern überraschte L. Munthe in mehrern vorzüglichen Bildern durch ungewöhnliche Fortschritte. P. Röth bewährte sein anerkanntes Talent in einer trefflichen „Regenstimmung" und Irmer, C. Ludwig, S. Jacobsen, Albert Arnz, Feddersen u. A. lieferten ebenfalls schätzenswerthe Werke, denen sich die fein gestimmten Landschaften mit Thierstaffage von R. Burnier anreihen könnten. A. Leu, der zweite Sohn des berühmten Landschafters, debütirte recht glücklich mit einem Bilde, worin die Kühe wie die landschaftliche Umgebung von gleich eifrigen Studien Zeugniß gaben. Als Stilllebenmaler bewährte Preyer seinen alten Ruf und in Aquarellen erwarb Georges Oeder verdiente Anerkennung.

Inserate.

Meyers Reisebücher — Osternovität 1871.

[65]

ROM
und
MITTEL-ITALIEN.

Reisehandbuch von ***Gsell-Fels.***

Mit vielen Illustrationen, Karten und **Plänen.** 2 Bände, geb. 6 Thlr.

Der Verfasser schrieb diesen Führer, *in Allem und Jedem die Frucht eigener Anschauung und Studien*, weder als Archäolog, noch als Künstler, sondern suchte an seine Person und an sein Buch den *Maassstab allgemeiner Bildung* zu legen.

Wer gegenwärtig Italien bereist, wünscht *sachliche Anleitung*, nicht blos aufzählende Erwähnung, zum nachhaltigen und verständigen Genuss des Sehenswerthen.

Der Verfasser glaubt für diese Anleitung das richtige Maass getroffen zu haben. Er hat kein Wort geschrieben, das der Beschauer nicht geradezu verlangt oder doch zu seiner Kenntniss hinzuzufügen erfreut ist. *Die Resultate der allerneuesten Kunst-Forschungen sind gesichtet*; bei sehr wichtigen Fragen und Differenzen sind für die Eingeweihteren auch die autoritätischen Meinungen in kurzen *Citaten* angeführt.

Alles über die *Geschichte und Kunstgeschichte* Roms und Mittel-Italiens Eingeflochtene beruht auf Benutzung der *besten Quellen*; aus eigener Erfahrung glaubt der Verfasser mit solcher Herbeiziehung des kulturgeschichtlichen und künstlerischen Moments den meisten der *gebildeten* Besucher Italiens von vornherein einen Wunsch zu erfüllen, den andere derartige Bücher ignoriren.

Verlag des Bibliographischen Instituts in Hildburghausen.

Damen-Akademie
für
landschaftliche Naturstudien
zu Eisenach (Thüringen).

Unterzeichneter beabsichtigt in der Zeit vom 1. Juni bis Ende September einen Cursus für Damen einzurichten, welche das landschaftl. Zeichnen u. Malen nach Natur an der Hand einer erprobten Methode lernen wollen. Eisenach's Umgebung ist für ein solches Studium besonders geeignet. Etwaige Meldungen werden womöglich bis 1. Mai erbeten.

Nähere Auskunft sowie spezialisirten Prospekt wollen gütigst ertheilen: Berlin: Herr Bildhauer **Afinger**, u. Herr **Hugo Troschel**, Zeichenlehrer u. Herausgeber der Monatsblätter f. Zeichenunterricht. Dresden: Herr Hofrath Dr. **A. v. Zahn.** Düsseldorf: Herr Prof. **H. Wislicenus**, Leipzig: Herr Museumsdirektor Dr. **Max Jordan.**

Rob. Bauer,
Landschaftsmaler u. Großherzogl. Zeichenlehrer.

[66]

H. G. Gutekunst's
Kunst-Auktion in Stuttgart. Nr. IV.

Am 22. Mai u. folgende Tage findet statt die Versteigerung der berühmten Kupferstichsammlung (über 4000 Nummern) des verstorb. Herrn Senators Bernhard Keller zu Schaffhausen.

Kataloge sind zu dem Preise von je 10 Sgr. für die gewöhnliche u. 20 Sgr. für die Extra-Ausgabe auf großem Papier, entweder direkt von dem Unterzeichneten, oder durch Herrn C. G. Börner in Leipzig zu beziehen.

H. G. Gutekunst
Kunsthandlung, Stuttgart.

[67]

Die öffentliche Ausstellung von Originalwerken der bildenden Kunst bei der königl. Sächsischen Akademie der bildenden Künste zu Dresden

wird in diesem Jahre wie alljährlich

am 1. Juli eröffnet und
am 30. September geschlossen

werden.

Die auszustellenden Kunstwerke sind bis längstens

am 20. Juni

einzuliefern.

Das Nähere enthält das Regulativ, welches auf frankirten Antrag von der Ausstellungs-Kommission unentgeltlich übersendet wird.

Die Aufforderung zur Beschickung der Ausstellung giebt nur dann den Anspruch auf Frachtbefreiung nach Maßgabe des Regulativs, wenn dieselbe speziell für die Ausstellung des laufendes Jahres erfolgt ist.

Dresden, 25. April 1871.

Die Ausstellungs-Kommission.

[68]

Soeben erschien und ist in allen Buchhandlungen vorräthig:

G. H. Lewes,

Verfasser von „Göthe's Leben"

Geschichte der alten Philosophie,

Bd. I der Geschichte der Philosophie von Thales bis Comte.

34¼ Bogen. gr. 8. geh. Preis 2⅔ Thlr.

Die geistvolle, klare und leicht verständliche Darstellung des anregenden Themas verschaffte diesem Werke in England, wo es stereotypirt wurde, einen nach vielen Tausenden zählenden Absatz.

Berlin. Verlag von
Robert Oppenheim.

[69]

Lager-Katalog

von

Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Aquarellen, Oelgemälden etc. etc.

mit beigesetzten Preisen

zu beziehen bei dem sich bestens empfehlenden

H. Appenzeller,
Kunsthandlung **Zürich.**

[70]

Kölnischer Kunstverein.

Die mit einem jährlichen festen Einkommen von 700 Thalern und näher zu verabredenden Tantièmen verbundene Stelle des Geschäftsführers unseres Vereins wird Mitte Juni dieses Jahres vakant.

Bewerber werden gebeten, ihre Anträge nebst Nachweisungen über ihre Qualifikation bis spätestens zum 15. Mai an Herrn Dr. Wolfgang Müller hierselbst zu richten.

Köln 18. April 1871.

Der Vorstand.

[71]

Leipziger Kunstauktion
15. Mai 1871.

Versteigerung mehrerer meist hinterlassener Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Aquarellen, Handzeichnungen und Kunstbüchern (2204 Nummern).

Kataloge durch

Rud. Weigel's Kunsthandlung.
Dr. **A. Andresen.**

[72]

---

[73]

Loose

zu der am 1. Juli a. c. in **München** stattfindenden grossen

Verloosung von Kunstwerken

zum Besten der

Allgemeinen Deutschen Invalidenstiftung

sind gegen Posteinzahlung von 1 Thlr. und 1 Ngr. für Rück-Francatur vom Unterzeichneten zu beziehen.

Leipzig. **E. A. Seemann.**

Heft 8 der Zeitschrift nebst Nr. 15 der Kunst-Chronik wird Freitag den 19. Mai ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

19. Mai



Nr. 15.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Korrespondenz.

New-York, im April 1871.

O. A. Nach dem Zufluß europäischer Kunstwerke, welche der vorige Herbst und die erste Hälfte des Winters brachten, ist die unvermeidliche Ebbe eingetreten, die wohl noch einige Zeit andauern wird. Als beim Ausbruch des Krieges in Europa die großen Fragen des Augenblicks alle anderen Interessen unerbittlich in den Hintergrund drängten, und der hiesige Markt der einzig ergiebige für Erzeugnisse der Kunst zu bleiben verhieß, nahmen europäische und amerikanische Kunsthändler eifrig den Moment wahr, um aus deutschen und noch mehr aus französischen Ateliers und Ausstellungen das Beste zu erwerben, das nicht etwa durch Umfang, Gegenstand oder Kostspieligkeit dem Verkauf allzugroße Schwierigkeiten entgegenzustellen schien. Die Erwartung der Belagerung von Paris mußte es den dortigen Künstlern höchst wünschenswerth machen, sich ihrer Werke so schnell als möglich zu entäußern, und alles, wofür sich ein günstiger Erfolg erwarten ließ, erschien hier in den ersten Stadien des Krieges, womit dann aber selbstverständlich die weitere Zufuhr abgeschnitten war. Bei Goupil begegnet man zwar noch manchem guten deutschen und französischen Werke, doch befinden die meisten derselben sich schon seit längerer Zeit hier. Erst seit Kurzem ausgestellt ist ein lebendiges und ergötzliches Bild von Zimmermann, welches eine Scene in einem Wirthshause darstellt. Ein älterer Mann sitzt an einem Tische, auf dem eine Landkarte aufgeschlagen ist, und liest aus der Allgemeinen Zeitung mit triumphirendem Lächeln die Siegesnachrichten vor, zum höchsten Aerger eines Geistlichen, der, halb abgewendet sitzend, seine Pfeife raucht und unzweifelhaft seinen Unglauben an die Wahrheit der Berichte ausspricht; allein seine Wuth verräth nur zu deutlich, daß er von der Richtigkeit vollkommen überzeugt ist. Der hinter dem Tisch stehende Wirth hat offenbar seine Freude an der Scene. Auch einige kleinere Bilder von Boettcher, Lejeune und Tschaggeny sind hinzugekommen, so wie neuerlich eine neue Arbeit von Church, „Jerusalem," eine große Landschaft, die bei manchen ansprechenden Einzelheiten — darunter einige schöne Olivenbäume im Vordergrund — doch keinen befriedigenden Gesammteindruck hinterläßt. Wie früher, in der Darstellung von Damaskus, hat der Künstler einen zu großen Flächenraum wiedergegeben, und man empfängt mehr den Eindruck einer genauen Specialkarte, einer Ansicht aus der Vogelperspektive, nach der man sich vortrefflich orientiren kann, als daß man sich in das eigenthümliche Walten der Natur versetzt fühlte. Die Ausführung möchte man in manchen Theilen fast zu sorgsam nennen; indessen ist das Bild frei von den gesuchten Lichteffekten, welche sonst oft das Verdienst von Church's Bildern schmälern, und der südliche Himmel mit seinen leichten Wolkenbildungen ist künstlerisch schön behandelt.

Ein Bild von Geo. H. Boughton, weniger umfangreich als „Jerusalem" und unscheinbar in der Farbe, nimmt trotzdem die Aufmerksamkeit und Theilnahme der Besucher in weit höherm Grade in Anspruch. Dieser Künstler, welcher innerhalb der letzten Jahre hier Namen und Ruf erworben hat, ist augenscheinlich von ernstem, ungetheiltem Streben erfüllt. Es fehlt ihm nicht an Idee und Originalität, und er läßt sich nie zu jenen inhaltlosen Darstellungen herab, mit denen so manche hiesige Maler es den Franzosen nachmachen wollen, ohne deren Technik zu besitzen. Boughton strebt vor Allem nach Wahrheit und Wirklichkeit, und in seinen Köpfen zeigt sich oft ein sprechender Ausdruck, während die Gestalten mitunter

steif und eckig ausfallen. Farbe und Beleuchtung sind äußerst schwach; ja, er scheint eine bewußte Geringschätzung dafür zu haben, und seine Bilder entbehren deshalb ganz jenes Zaubers, der den Beschauer unwiderstehlich beim ersten Anblick fesselt. Der Gegenstand des erwähnten Bildes, welches jedenfalls das bedeutendste des Künstlers ist, das bis jetzt ausgestellt worden, ist die Abfahrt der Mayflower, des Schiffes, welches bekanntlich die ersten puritanischen Ansiedler nach Neu-England brachte. Der Künstler hat den Moment gewählt, wo dasselbe eben die Rückreise angetreten hat und mit seinen weißen Segeln nur noch in der Ferne sichtbar ist. Am kahlen öden Strande unter einem frostigen bleigrauen Himmel stehen ein junger Mann und ein Mädchen Hand in Hand und verfolgen mit den Augen das davoneilende Schiff. Das letzte Verbindungsglied mit der Heimat ist damit abgeschnitten, und wir empfinden mit den Kolonisten, wie das Gefühl des Verlassenseins, des Alleinstehens, und das Heimweh, das sie mitunter schon überschlichen, dadurch noch gesteigert werden muß; aber wir sehen auch, daß sie sich um so fester aneinander schließen, daß sie in sich und durch einander die Kraft finden werden, sich siegreich durchzuarbeiten und die Früchte ihres Muthes und ihrer Ausdauer zu ernten. Die übrigen Ansiedler sind im Hintergrunde sichtbar — die Abfahrt der Mayflower ist ein zu großes Ereigniß, um nicht die ganze Kolonie an den Strand zu locken — doch sind sie weislich in der Ferne gehalten, so daß die Gestalten nur undeutlich und in solcher Verkleinerung erscheinen, daß das Interesse sich ungetheilt in den beiden Hauptfiguren koncentrirt, und die Wirkung der Einsamkeit dadurch nicht gestört wird. Der Beschauer fühlt sich unwiderstehlich in die Situation gezogen, in die Stimmung versetzt, welche der Künstler hervorrufen wollte, und selbst die erwähnten Mängel, die trübe Eintönigkeit der Farbe, der lichtlose Himmel, tragen gerade in diesem Bilde nur dazu bei, den Gesammteindruck zu erhöhen, da sie mit der Situation in vollem Einklang stehen.

Seit der Versteigerung der reichen Derby'schen Sammlung, welche zu ihrer Zeit die Theilnahme aller Kunstfreunde in Anspruch nahm, kamen in den Auktionen europäischer Bilder gewöhnlich entweder schon bekannte — so zu sagen sitzen gebliebene — oder wenn neue, so doch wenig interessante Werke an Tageslicht. In einer derselben, welche vor etwa zwei Monaten in der Leeds'schen Galerie stattfand, gab es unter 231 Bildern außer einigen guten aber schon öfter gesehenen Thierstücken von Robbe und van Leemputten nichts von Belang, dafür aber eine verhältnißmäßig große Zahl mittelmäßiger und schlechter Kopien alter Meister, die im Katalog frischweg als Velasquez, Luca Giordano, Carlo Dolci, Van Dyck, Raffael und Claude Lorrain aufgeführt waren. In einer vor Kurzem in denselben Räumen versteigerten Sammlung von 262 Bildern befanden sich — hier etwas ganz Neues — an achtzig moderne italienische Genrebilder und Landschaften von Girolamo Induno, G. Mazza, Carlo Malbura, Angelo Frezini, Carlo Gerosa, A. Focosi etc., sämmtlich ziemlich mittelmäßige Werke, welche als die ersten Proben moderner italienischer Kunst, die hier in größerer Zahl öffentlich ausgestellt waren, schwerlich großes Verlangen nach mehr von derselben Sorte erregt haben. Ein anspruchsvoll großes Bild von M. La Porte, Paul und Virginie genannt, stellt ein Schäferpaar mit der Heerde dar, nicht schlecht, aber auch ohne besondere Vorzüge. Die übrigen Bilder waren größtentheils von Niederländern, und meistens schon früher hier gesehen.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Ueber Oelfarbe und Conservirung der Gemäldegalerieen durch das Regenerationsverfahren von Max von Pettenkofer. Braunschweig 1870. 8. 116 S.

Das Pettenkofer'sche Regenerationsverfahren ist in dieser Zeitschrift so vielfach besprochen worden, daß wir uns bei der Anzeige dieser kleinen Schrift einer ausführlichen Inhaltsangabe, einer genauen Beschreibung des Verfahrens wie einer Kritik desselben wohl für überhoben erachten können. Die Leser dieser Blätter wissen, daß es sich um eine für die Kunst höchst bedeutende Sache handelt, eine Sache, die aber zugleich von solcher Natur ist, daß, wer sie gründlich kennen lernen, wer sie namentlich selbst zur Anwendung bringen will, unter allen Umständen besser thut, die Schrift selbst zur Hand zu nehmen, als einen wie immer ausgeführten Bericht.

Es soll darum diese Anzeige mehr eine Empfehlung sein als eine Kritik, eine Empfehlung, zu welcher der Referent sich im Interesse der Kunst für verpflichtet hält, zu welcher ihn aber auch eine Erfahrung von mehr denn hundertfacher Anwendung wohl berechtigt. Möge diese Empfehlung unnöthig eingeschüchterte Gemüther beruhigen, Schwankende ermuntern, Zweifelnde zur Prüfung auffordern! Das Verfahren wird in jeder verständig geleiteten Prüfung bestehen. Es ist in der That ein Segen und wird als solcher immer mehr anerkannt werden, sowie seine Anwendung sich ausbreitet; denn wir haben leider sehen müssen, daß es trotz des darüber geführten Streites außerhalb Deutschlands völlig unbekannt ist. Von Galerien und Privatsammlungen ganz abgesehen, giebt es in Kirchen hunderte von Bildern, bei denen nur die feuchte Luft die Firnißoberfläche getrübt hat, und die förmlich der Auferstehung durch das Regenerationsverfahren harren.

Die kleine, mit wissenschaftlicher Klarheit, aber auch mit einer durch den langen Streit erwärmten Sprache geschriebene Schrift giebt in ihrem ersten und Hauptabschnitt („Das Regenerationsverfahren und seine Begründung") eine Geschichte dieser Erfindung, die den Lesern dieser Zeitschrift bereits nicht unbekannt ist; sie stellt Untersuchungen an über die materiellen Beschaffenheiten eines Oelgemäldes, über die Veränderungen, welche diese Beschaffenheiten ohne gewaltsame äußere Einflüsse im Laufe der Zeiten erleiden, und wendet sich dann zu den Mitteln, diese Einflüsse aufzuheben und das Bild in

seinen ursprünglichen Zustand wieder zu versetzen. Das führt dann zu einer Beschreibung des Regenerationsverfahrens nach seinem Wesen und seiner praktischen Anwendung. Für manche Leser wird dabei neu sein, daß der Erfinder die Anwendung des Copaivabalsams, die zur Ergänzung der Einwirkung der alkoholhaltigen Luft dient, als einen integrirenden Bestandtheil des Regenerationsverfahrens betrachtet, während man bisher meistens gewohnt war, in jenem, d. h. in der Anwendung der alkoholhaltigen Luft allein, das Wesentliche der Erfindung zu sehen. In der That ist aber auch dieser Gebrauch des Copaivabalsams neu und mag als eine wesentliche Ergänzung des Verfahrens angesehen werden. Der Referent wenigstens hat gefunden, daß der Copaivabalsam gute Dienste leistet, wo die Alkoholverdunstung nicht, oder nicht genügend zum Ziele führt; in solchen Fällen aber, wo beide dasselbe zu leisten scheinen, zieht er die Anwendung der alkoholhaltigen Luft dem Ueberstreichen mit Copaivabalsam vor, weil der Glanz der Oberfläche nach der ersteren Methode angenehmer für das Auge ist, als nach der zweiten.

Die nachfolgenden Abschnitte unserer Schrift sind mehr polemischer und rechtfertigender Natur gegen die Angriffe, welche die neue Erfindung besonders von Seiten der alten Restauration erlitten hat. Sie behandeln „die gegen das Regenerationsverfahren gemachten Einwürfe“ und „das Verhältniß des Regenerationsverfahrens zur Gemäldeverestauration“. Dabei kommt zur Charakterisirung der gegnerischen Angriffe die sonderbare Thatsache an's Licht, daß von zwölf Gemälden der Münchener Pinakothek, die der Herr Carl Förster in einer eigenen Schrift als durch das Regenerationsverfahren zu Grunde gerichtet bezeichnet, elf gar nicht diesem Verfahren unterzogen worden sind, das zwölfte aber schon vorher durch vorausgegangene Restauration verputzt war, was zum Ueberfluß durch die Regeneration konstatirt wurde. — Der vierte Abschnitt, der, mehr persönlicher Natur, zur Geschichte der Erfindung immerhin interessant ist, giebt Mittheilung über „die Erwerbung des Regenerationsverfahrens für die Gemäldesammlungen des bayerischen Staates.“ Den Schluß der Schrift bilden ein Paar Beilagen: „Schlußbericht der königlichen Kommission zur Ueberwachung der Gemälde-Restauration über das Pettenkofer'sche Regenerationsverfahren“, und ein Aufsatz von Pecht aus der Beilage der Allgemeinen Zeitung über „moderne Restaurationsmethoden und das Pettenkofer'sche Verfahren“; beide legen Zeugniß für die Wichtigkeit und Vortrefflichkeit dieser Erfindung ab, ein Zeugniß, das wahrlich nicht mehr nöthig sein sollte.

J. Falke.

G. Jacob, Die Kunst im Dienste der Kirche.

2. Aufl. Landshut 1870. 8.

Während Otte's vortreffliches Handbuch der christlichen Kunst-Archäologie die einzelnen Gegenstände besonders mit Rücksicht auf die historische Entwickelung der Formen behandelt, betrachtet Domvicar Jacob in dem nun schon in zweiter, verbesserter und sehr vervollständigter Auflage vorliegenden Werke dieselben vom rein kirchlichen Standpunkte aus, stellt die Kunst und Kunstindustrie des Mittelalters dar, wie sie auf dem Boden der katholischen Kirche, aus ihren Anschauungen und Vorschriften heraus erwachsen ist. Der Verfasser behandelt die gesammte kirchliche Kunst-Archäologie des Mittelalters in systematischer Folge mit besonderer Rücksicht auf die Vorschriften, welche darüber in den Ritualbüchern und den Beschlüssen der Konzilien und Synoden enthalten sind. Daß diese Darstellung bei den Verhältnissen des Mittelalters, da die Künstler stets nach den genauen und strengen Vorschriften der Kirche arbeiteten, durchaus berechtigt ist, liegt auf der Hand. In den zahlreichen Anmerkungen unter dem Text befinden sich die Belegstellen der Originalschriften nach ihrem Wortlaut und Nachweise der Orte, an welchen man Genaueres finden kann.

Das fleißig und mit umfassender Sachkenntniß gearbeitete Buch gewährt Aufschlüsse über die verschiedensten Gegenstände der christlichen Kunst und bildet demnach eine werthvolle Ergänzung zu Otte's Werk. Da es zugleich die Bestimmung hat, das größere Publikum in „die tiefere Erfassung des Wesens christlicher Kunst“ einzuführen, sind 21 sauber in Stahl gestochene Tafeln beigefügt, welche eine kurze Uebersicht über die in der katholischen Kirche gebräuchlichsten Kunstformen geben.

R. Bergau.

Nekrologe.

J. **Gustav Jäger**, der am 19. April d. J. verstorbene Direktor der Kunstakademie zu Leipzig, war in genannter Stadt im Jahre 1808 geboren. Aufwachsend in einer Zeit, in der die herrschende romantische Richtung sich abzuklären begann, hatte er das Glück, nur von ihren reifen Früchten zu lernen, die sich eben damals in der bildenden Kunst entfaltet hatten. Wenn auch die Jugendlehrjahre auf der Leipziger und Dresdener Akademie seinem Geiste nur kärgliche Nahrung zuführten, so wußte doch Fleiß und ernste Selbstzucht hauszuhalten mit den Einflüssen und Anleitungen, die er erhielt, um ihm den rechten Pfad zu weisen, als er dann der hinreißenden Fülle bedeutender Anregungen gegenübertrat, die ihn in München empfing, wohin er sich im Jahre 1830 wandte. Gar bald war dort in Julius Schnorr der führende Freund gefunden, der ihm den Sinn mit aller Gluth seiner Begeisterung auf die höchsten Ziele der Kunst lenkte. An der Ausführung der großen dramatisch bewegten Bilderreihen betheiligt, die damals in München entstanden und von denen er selbst in späteren Jahren einen Theil mit eigenen Händen fertig malte, hielt Jäger gleichwohl die ihm von Natur eigene beschaulich-stille Neigung fest, der er sein Leben lang treu geblieben ist. Innerlich am verwandtesten unter den Münchener Künstlern der damaligen Zeit war ihm ohne Zweifel Heinrich Heß. Aus dem Freskenschmuck der Allerheiligen-Kapelle und der neuen Basilika zu München spricht uns dieselbe Legendenpoesie an, wie wir sie in einem gleichartigen Werke Jäger's wiederfinden, das vermöge seiner Ausdehnung und seines monumentalen Charakters das bekannteste und vollständigste Denkmal von der Kunst des Meisters bildet: in den Wandgemälden des Herder-Zimmers im Schloß zu Weimar, von denen der Leipziger Kunstverein außer mehreren Kartons Wiederholungen in Aquarell besitzt. Sinnige Tiefe der Erfindung, Anmuth und Schwung des Vortrags und mildleuchtende harmonische Farbe machen diesen Bildercyklus zum verklärten Abbilde eines der Lieblingsdichter unseres Volkes. Der hohen Aufgabe schildernder Monumentalbilder, den Beschauer willig und doch unwiderstehlich mit der Stimmung und mit dem Geiste zu erfüllen, der sie geschaffen

hat und den sie durch ihre Erscheinung feiern, werden sie in meisterhafter Weise gerecht. Das Geheimniß dieses Erfolges aber ist die Selbstverleugnung, mit der der Künstler sich ganz an den Gegenstand dahingiebt und nur in ihm und durch ihn wirken will.

Die Herder-Bilder sind 1848 vollendet; die Stürme des wilden Jahres haben jene holden Blumen der Kunst so wenig angefochten wie das Herz dessen, der sie pflegte. Jäger gehörte alle Zeit zu den Stillsten im Lande; so wenig er sich grundsätzlich oder in schwärmerischer Vereinsamung den Schicksalen der umgebenden Welt entzog, so wenig Beruf fühlte er doch, aus der Bahn zu weichen, in die er gestellt war. Und damals hatte er die Stufe künstlerischer Fertigkeit und die feste Lebensstellung bereits erreicht, die ihm Behagen und Beharren gaben. Durch seine Romfahrt, von der er 1837 zurückgekehrt war, hatte er die künstlerische Phantasie an der Anschauung der höchsten Vorbilder geläutert. Es ward ihm segensreich, daß er, der jüngeren Generation angehörig, nicht den weiten Weg durch die vorrafaelische Kunst bis zur vollen Schönheit zu durchwandern hatte, wie seine nächsten Vorgänger. Mit fester Gesinnung in der Brust, still befriedigt im Bewußtsein des rechten Weges, bereicherte und erweiterte er in Italien nur die Sphäre seiner Anschauungen, und wie hingebend emsig er neben den großen Meistern auch die Natur studirt hat, das beweisen die Mappen mit den seinen gediegenen Landschafts- und Aktzeichnungen, die er hinterlassen. Wenige aus der neuen Künstlergeneration mögen so rechtschaffen in allem Thun und Lassen erfunden werden wie er, noch wenigere so bescheiden und schlicht, und darum sind auch nicht viele so tief innerlich beglückt worden durch ihr Schaffen wie gerade Jäger.

Seit er durch die ehrenvolle Berufung zum Direktor der Leipziger Kunstakademie (1847) ein festes Lehramt und damit die Möglichkeit des eigenen Hausstandes erworben, war er mit wenig Unterbrechungen an der Staffelei thätig, und zwar behandelte er immer ausschließlicher religiöse Stoffe. Schon im Jahre 1835 hatte er durch ein Gemälde: „Das Gebet des Moses während der Schlacht" den hohen Ernst und die Selbständigkeit der Erfindung wie der malerischen Behandlung an Gegenständen der heiligen Geschichte bekundet; seine Zeichnungen zur Cotta'schen Bibel ferner, die sich dem Besten anreihen, was die neudeutsche Kunst geleistet, bestätigten die ausgesprochene Richtung; ein Werk aus den fünfziger Jahren, „Die Sünderin zu Christi Füßen" (jetzt in Belgien), dem sich eine Anzahl im Privatbesitz in Leipzig befindlicher Gemälde, Scenen aus der evangelischen Erzählung darstellend, anschließen, zeigt ihn auf der Höhe seiner Kraft. Lauterer, durchgebildeter Schönheitssinn in der Formbildung, sicherer Geschmack in der Wahl der Motive, die nie durch drastische Absichtlichkeit, sondern stets durch maßvolle Wahrheit wirken, milde lichte Farbenstimmung giebt fast allen diesen Oelgemälden den lyrischen Ausdruck, welcher dem Gemüth ihres Urhebers die natürliche Sprache ist. Hält er sich auch mit Vorliebe in den Schranken weicher Empfindung, so fehlt ihm doch keineswegs die Fähigkeit der Charakteristik, welche den Typen seiner Bilder Mannigfaltigkeit giebt; nur verschmäht er fast zu ängstlich Alles, was wie ästhetische Bestechung aussehen könnte. Den modernen technischen Fertigkeiten war er unzugänglich; nicht aus mangelndem Vermögen, sondern weil seine künstlerische Ueberzeugung die edle Schlichtheit der Vortragsweise den Gegenständen, welche er behandelte, allein für würdig und angemessen hielt. Darum lag auch die Freskomalerei mit ihren mildwirkenden, gedämpften Farbentönen, ihrem Verzicht auf Vertiefung der Fläche durch künstliche Lichtführung seinem künstlerischen Wesen näher als die Oeltechnik. Doch fand er nur wenig Gelegenheit, seine Fähigkeiten nach dieser Seite hin zu verwerthen. Außer dem erwähnten Herder-Zimmer im Weimarischen Schlosse sind es nur einige Dorfkirchen in der Nähe von Leipzig, zu Schönefeld und Klein-Pötschau, und in Leipzig selbst die Aula der Teichmann'schen Unterrichtsanstalt, welche mit Wandgemälden von der Hand Jäger's geschmückt wurden. Nicht immer gelang ihm der rechte Wurf, oft hat er lange gebessert, ehe er sich genug that; in den letzten Jahren war eine Verminderung seiner Kraft wohl fühlbar, aber er hat gewissenhaft immer sein Bestes gethan und an Allem, was er aus seiner Hand gehen ließ, haftet Etwas von sonntäglicher Andacht. Es ist kein weiter Kreis, den Jäger's Werke ihren Stoffen nach umschreiben, desto tiefer und inniger die Empfindung, mit der er geschaffen hat.

Nur bei wenigen Künstlern ist die schöpferische Thätigkeit so voll und rein aus dem innersten Wesen des Menschen entsprungen, wie bei ihm; die Kunst war ihm ein Gottesdienst, und fast ohne Zwang würde man auf ihn die Worte Vasari's anwenden können, mit denen dieser das Bild des Mönches von Fiesole so schön gezeichnet hat. Die mild-freundliche Erscheinung des von ächter Frömmigkeit und humaner Denkart beseelten Greises wird allen denen, die im Leben persönliche Beziehungen mit ihm pflegten und sich seines Umgangs erfreuten, unvergeßlich in der Erinnerung haften.

△ **Gustav Cloß.** Der am 14. August 1870 in Prien am Chiemsee verstorbene Landschaftsmaler Gustav Paul Cloß wurde zu Stuttgart am 14. November 1840 geboren. Es war der Wunsch seines Vaters, des königl. Hofbuchbinders Friedrich Cloß, daß sein ausgedehntes Geschäft nach seinem Tode von einem seiner Zwillingssöhne fortgesetzt werde. Gustav besaß nicht die mindeste Neigung hiezu, beschäftigte sich vielmehr frühzeitig mit Zeichnen, entschloß sich jedoch im Alter von vierzehn Jahren, des Vaters Wunsch zu erfüllen, da sein Bruder durch nichts zu gleichem Entschlusse zu bewegen war. So ward er zu Anfang des Jahres 1855 Lehrling seines Vaters. Zum Glücke für Gustav lag es im Interesse des künftigen Buchbinders, sich wenigstens einige Uebung im Zeichnen zu erwerben, und es ward deßhalb Gustav zum Zeichenunterricht in der gewerblichen Fortbildungsschule zu Stuttgart untergebracht, wobei er nicht versäumte, sich in allen freien Stunden dieser Lieblingsbeschäftigung zu widmen. Hier bemerkte der Professor Kurz die bedeutende künstlerische Begabung des jungen Menschen, und seinen Bemühungen gelang es, daß Gustav im Jahre 1857 von seinem Vater die Erlaubniß erhielt, das väterliche Gewerbe zu verlassen und in die Kunstschule seiner Vaterstadt einzutreten.

Nach beendigtem Cursus im Antikensaale ward er Schüler des wackeren Landschafters Professor Funk, der ihn mit dem technischen Theile seiner Kunst vertraut und unter dessen Führung er fleißig Naturstudien machte. Inzwischen hatte sich sein Bruder zum trefflichen Holzschneider ausgebildet, was Gustav Anlaß gab, sich im Gebiete der Illustration umzusehen. — Im Spät-

sommer 1860 unternahm Cloß von Stuttgart aus seine erste größere Studienreise, welche ihn in das bayerische Hochland führte und hielt sich längere Zeit am Chiemsee auf, der eine so bedeutende Anziehungskraft auf ihn ausübte, daß er von da an bis zu seinem Tode jedes Jahr dahin zurückkehrte. Im selben Jahre stellte er in Stuttgart sein erstes Bild, einen von Linden überschatteten Kirchhof bei heranziehendem Gewitter, aus und reiste mit seinem Bruder den Rhein hinab. — Im Hinblick auf seine bedeutenden Leistungen als Landschaftsmaler und als landschaftlicher Illustrator ward ihm zwei Jahre später ein Staatsstipendium zur Reise nach Italien bewilligt, welche er denn auch im Frühlinge 1863 unternahm.

In Italien lebte Cloß, der eine starke Neigung zur Melancholie hatte, sichtlich neu auf: es war als ob der blaue Himmel des Südens auch seinen Sinn erheitert hätte. Von dort zurückgekehrt, ließ er sich ständig in München nieder, woselbst er bald sich allgemeine Achtung erwarb. Den Stoff zu seinen Bildern entnahm er bald Italien, bald Deutschland, das er vielfach durchstreifte.

Cloß gehörte zu den Künstlern, welche zunächst die Stimmungslandschaft pflegen, wenn er auch ein achtsames Auge für die Schönheit der Linien und Massen hatte. Ueberall aber verstand er es, den Beschauer durch die Poesie der Empfindung zu fesseln; und von Poesie überhaucht war nicht blos seine Partie aus der Villa des Hadrian in Tivoli, auf welcher die ganze Glut eines südlichen Himmels lag, sondern auch die einsame Schenke an der von Regen und Sturm gepeitschten Landstraße. Von Natur aus mit einer gewissen Vorliebe für das Phantastische in Form und Stimmung ausgestattet, legte er derselben gleichwohl als Maler Zügel an. Weniger war dies auf dem Gebiete der Illustration der Fall, in welcher Doré einen sehr bedeutenden Einfluß auf ihn äußerte. — Die Illustration ward ihm von Jahr zu Jahr mehr zum Lieblingsfache, und dieser Neigung verdanken wir seine trefflichen Arbeiten zu Uhland's Gedichten und zu dem in Stuttgart erschienenen Prachtwerke: Natur und Dichtung, eine Sammlung deutscher Lieder, endlich seine gemeinschaftlich mit Gabriel Max hergestellten Illustrationen zu Wieland's Oberon.

Im Jahre 1867 gründete sich Cloß seinen eigenen Heerd, erfreute sich jedoch desselben kaum drei Jahre. Sein Tod erfolgte nach nur fünftägiger Krankheit in Folge einer Erkältung.

E. S. **Andreas Andresen,** Dr. phil. und Kunsthändler, einer der erfahrensten Kenner auf dem Felde der Kupferstichkunde, auf welchem er sich durch verschiedene, zum Theil im Verein mit Rudolph Weigel unternommene Publikationen einen achtbaren Namen erworben, ward am 1. Mai ein Opfer der in Leipzig ausgebrochenen Blatternepidemie. In der Ortschaft Loit in Schleswig am 14. November 1828 geboren, trat er nach Absolvirung des Gymnasiums zu Husum im Jahre 1848 in die zur Abschüttelung des dänischen Joches gebildete Freischaar ein. Nach deren Auflösung studirte er in Kiel, Berlin, Bonn und endlich in München Philosophie und beabsichtigte, nachdem er in Tübingen den Doktorhut erworben, sich daselbst zu habilitiren. Von diesem Vorhaben nahm er indeß Abstand in Folge einer 1857 an ihn ergangenen Berufung an das Germanische Museum zu Nürnberg, wo sich ihm günstige Gelegenheit bot, seiner Vorliebe für die Kunstwissenschaft nachzugehen und seine bereits gewonnenen antiquarischen Kenntnisse zu verwerthen. Hier lernte er Rudolph Weigel kennen, der ihn sowohl um seines Wissens wie auch um seines bescheidenen und offenen Charakters willen zu schätzen wußte und als Verleger bald mit ihm in engere Beziehungen trat. In Folge dieses Verhältnisses siedelte Andresen im Jahre 1862 nach Leipzig über und übernahm die Hauptleitung des Naumann'schen „Archivs für die zeichnenden Künste" sowie die Bearbeitung der Weigel'schen Auktionskataloge. Außerdem wirkte er mit R. Weigel zusammen an der Herausgabe des „Deutschen Peintre-graveur", von welcher Fortführung des Bartsch'schen Werkes 1864—1866 drei Bände erschienen. Im Jahre 1866 begann er die Veröffentlichung seiner vorzüglichsten Arbeit: „Die deutschen Malerradirer des 19. Jahrhunderts", deren fünfter Band sich unter der Presse befand, als der Tod den fleißigen, seinem Fache mit ernstem Eifer und treuer Pflege ergebenen Mann in der Blüthe der Jahre abrief. — Seit dem Tode Weigel's im August 1867 hatte Andresen die Leitung des Kunst-Auktionsinstituts übernommen, welches am 1. Januar 1870 durch Kauf in seinen Besitz überging. Die Sorge um den Geschäftsbetrieb hinderte ihn jedoch nicht, auch ferner schriftstellerisch thätig zu sein. Von T. O. Weigel beauftragt, Heller's „Handbuch für Kupferstichsammler" neu zu bearbeiten, machte er sich mit nachhaltigem Eifer an's Werk, sodaß bereits 1870 der erste Band erscheinen konnte. Das Manuskript zum zweiten Bande hat er fertig hinterlassen, sodaß die Drucklegung des Ganzen ohne Unterbrechung gesichert ist. Unvollendet hinterließ er die Fortsetzung des Nagler'schen Werkes „Die Monogrammisten". Das durch seine vorzügliche, solide Leitung seit Jahren in dem besten Ansehen stehende Weigel'sche Kunstauktionsgeschäft wird nunmehr, wie wir hören, an den Kunsthändler P. E. Börner, den Freund und Mitarbeiter des Verstorbenen, nach des Letzteren Wunsch und Willen übergehen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Das Komité der Holbein-Ausstellung in Dresden erneuert seine Aufforderung zur Beschickung dieser von Mitte August bis Mitte Oktober währenden Vereinigung der Werke des großen Meisters, die allem Anscheine nach durch ihre relative Vollständigkeit höchst interessant zu werden verspricht. Wegen des Näheren verweisen wir auf die Anzeige im Inseratentheil dieser Nummer.

Der Kunstverein zu Königsberg erfreut sich eines gedeihlichen Fortschreitens, wie aus dem Jahresbericht für 1868 und 1869 erhellt. Die Aktienzahl belief sich auf 2187 (gegen 2008 im J. 1868) à 2 Thaler, die Kunstausstellung ergab einen Einnahmeüberschuß von 4243 Thalern. Angekauft wurden für das städtische Museum folgende Oelgemälde: „Aus dem dreißigjährigen Kriege" von Piloty, „Verfolgung der Protestanten in den Niederlanden" von Pauwels, „Waldhütte" von Scherres, „Geburtstag eines Rathsherrn" von C. Becker, in Summa für 8,500 Thaler. Für die Vereinsverlosung wurden 2725 Thaler auf Ankäufe verwandt, die Privat-Ankäufe machten eine Summe von 3434 Thalern aus. Als Prämienblätter wurden ausgegeben für 1868 „Das Quartett" nach Hiddemann, gestochen von Trossin, für 1870 „Sonntag Nachmittag in einem schwäbischen Dorfe" nach Vautier, gest. von demselben. Prämienblätter kommen ein Jahr ums andere zur Vertheilung und wechseln also mit den Verlosungen ab, die sich an die ebenfalls nur von zwei zu zwei Jahren wiederkehrenden Ausstellungen anknüpfen.

Vermischte Kunstnachrichten.

B. **Dürerfeier in Nürnberg.** Wie in Nr. 12 dieser Blätter mitgetheilt wurde, kann das ursprünglich großartig beabsichtigte Dürerfest auch in diesem Jahre hier nur im engeren Kreise gefeiert werden. Nach dem vom Fest-Komité ausgearbeiteten Programm soll die Feier in folgender Weise stattfinden: Am Samstag, den 20. Mai Abends, zur Vorfeier, Huldigung am festlich geschmückten Denkmal Dürer's, bestehend in Musik und Reden. Darauf gesellige Vereinigung der Kunstfreunde. Sonntag, den 21. Mai. Morgens 8 Uhr Versammlung auf der Burg und Festzug von dort, an Dürer's Haus vorbei nach dem Grabe des Meisters auf dem Johanneskirchhof, woselbst Gesang und Reden. Dann Versammlung in den Park-Anlagen der Rosenau. Um 11 Uhr Konzert in der als Kunsthalle dienenden Kirche des Germanischen Museums. Um 1 Uhr gesellige Zusammenkunft im Garten des Germanischen Museums. Abends Festessen. Im Germanischen Museum wird außerdem eine Ausstellung von Arbeiten Dürer's und seiner Zeitgenossen stattfinden.

Aus Florenz schreibt man der Köln. Zeitung: Mit großer Betrübniß haben alle italienischen Kunstfreunde die Nachricht

vernommen, daß ihr Vaterland wiederum um ein zwar kleines, aber höchst werthvolles Kunstwerk ärmer geworden ist. Es ist dies die sogenannte Madonna del Libro, ein kleines Oelgemälde auf Holz von Raffael, die Gottesmutter mit dem in einem Buche blätternden Kinde darstellend, welches von der Kaiserin von Rußland angekauft und zum Geschenk für den Geburtstag ihres Gemahls bestimmt ist. Das reizende Bild befand sich im Besitze des Grafen Conestabile in Perugia und war lange Zeit, in einem Korridor aufgehängt, als bloßes Andachtsmöbel behandelt worden, von Lampenruß geschwärzt und durch einen Sprung verunstaltet. Da der gegenwärtige Besitzer dasselbe aus finanziellen Rücksichten zu veräußern wünschte, so hatte der Gemeinderath von Perugia sein Möglichstes gethan, um der Stadt das Kunstwerk zu erhalten. Die Mittel der Gemeinde reichten indeß nicht aus, um die Ansprüche des Besitzers zu befriedigen, und als vor einigen Tagen ein russischer Händler mit wohlgefülltem Säckel in Perugia erschien und der Graf ein Ultimatum an den Munizipalrath richtete, in welchem er seine Forderung für das Bild nebst der kleinen Galerie, in welcher dasselbe figurirte, auf 400,000 Lire ansetzte, mußte der Gemeinderath vor einer solchen Forderung das Gewehr strecken. Die zur Hülfe angerufene Regierung konnte nicht mehr als 170,000 Lire anbieten. Jetzt ist der Graf um 330,000 Lire reicher und Italien um eine unersetzliche Perle der Kunst ärmer. Der Unterrichts-Minister hat bereits die Autorisation zum Export des Bildes unterzeichnet. Dieser Vorfall wäre geeignet, die öffentliche Meinung aus ihrer Apathie gegenüber der Erhaltung der Kunstschätze des Landes, eine der bedauerlichen Folgen der politischen Kämpfe, aufzurütteln. Der für diesen Zweck der Regierung zur Verfügung gestellte Fonds steht tief unter dem wirklichen Bedürfnisse.

Ein Schlußwort.

Aus Rücksicht für die Leser der Zeitschrift, und weil ich keinen Nutzen absehen kann, erkläre ich hiermit abzustehen von dem weiteren Eingehen auf die wiederholten Einwürfe des Herrn Hennicke in Bezug auf die Konkurrenz zum Batthyányi-Denkmal. Die Fortsetzung dieser leidigen Polemik würde zur Erörterung von Subtilitäten führen, die mit einiger Streitlust und mäßigem Scharfsinn bis in's Unendliche fortgesponnen werden können, und eher in die Fascikel eines Civil-Prozesses als in ein Kunstjournal taugen. Statt weiterer Erwiederung und als Beweis dessen, daß nicht Starrsinn und Rechthaberei mich zur Abwehr seiner Anklagen verleitet haben, will ich Herrn Hennicke das einzig mögliche Zugeständniß machen, daß die nachträgliche Verstärkung der Zahl der Jury-Mitglieder allerdings nicht ganz korrekt war; ich selbst habe mich in der betreffenden Ausschußsitzung dagegen ausgesprochen, jedoch nicht als ob ich in diesem konkreten Falle eine Gefährdung der Interessen, oder gar eine faktische Rechtsverletzung der Konkurrenten erblickt hätte, sondern nur, weil ich die Möglichkeit einer Anfechtung voraussah. Die Ausnahme als Regel proklamiren zu wollen, fällt mir auch heute nicht ein. Giebt sich Herr Hennicke mit der unzweifelhaft feststehenden bona fides des Denkmal-Komité's und der Jury nicht zufrieden, so mag er Recht behalten. — In allen übrigen Punkten halte ich die Gründe und Behauptungen meiner Erwiederung aufrecht, welche auch durch die einseitig und ihres Zusammenhanges beraubt angeführten Sätze aus meinem früheren Zeitungsartikel nicht entkräftet worden sind.

Pesth, den 24. April 1871. **Gustav Keleti.**

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Titian Portraits. Seventeen rare engravings after Titian reproduced in Photography by Stephen Thompson with descriptions by J. W. Reid, Keeper of the prints in the British Museum. London, Bell and Daldy. 1871. Fol.

Fine Art, a Sketch of its history, theory, practice, and application to industry, being a course of lectures delivered at Cambridge in 1870 by M. Digby Wyatt, M. A. London and New-York, Macmillan & Co. 1870. 8.

Kunstgeschichte des Alterthums von Prof Dr. Franz Reber. Mit 250 Holzschnitten. Leipzig, T. O. Weigel. 1871. 8°.

Ornamente aus der Blüthezeit italienischer Renaissance (Intarsien). Original-Aufnahmen von Valentin Teirich. Erste Lieferung. Wien, Beck'sche Univ. Buchh. (A. Hölder). Fol. [Publication des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie].

Lessing, C. F., Der Klosterbrand, gest. von W. Abbema, die Figuren von E. Forberg. (Pendant zu der Erstürmung des Kirchhofs) gr. qu. fol. Düsseldorf, Buddeus.

Gauermann, F., Der Dorfbrunnen, lithogr. Oelfarbendruck. qu. roy. fol. Wien, Paterno.

———— Der Erntewagen, lithogr. Oelfarbendruck. qu. roy. fol. Ebenda.

Rethel, Alfr. Der Fresken-Cyclus im Krönungssaale zu Aachen (Darstellungen aus dem Leben Karls des Grossen), auf Holz gez. von A. Baur und J. Kehren, geschnitten von R. Brend'amour. Mit Text. Acht Blatt gr. qu. fol. in Umschlag. Publication des Rhein. westf. Kunstvereins. Leipzig, E. A. Seemann in Comm.

Mithoff, H. W. H., Kunstdenkmäler und Alterthümer im Hannoverschen. I. Band. Fürstenthum Calenberg. gr. 4. Hannover, Helwing. 4 Thlr

Bode, W., Frans Hals und seine Schule. Ein Beitrag zu einer kritischen Behandlung der holländischen Malerei. Mit zwei Radirungen (Abdruck aus Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft). hoch 4. Leipzig, Seemann. 1 Thlr.

R. F. Das königl. Hoftheater in Dresden. Kritische Beleuchtung der neuen Semper'schen Pläne. 8. Dresden, Wolf.

Zeitschriften.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. IV. Jahrg. I. Heft.
Frans Hals und seine Schule. Von W. Bode. — De incerti auctoris litteris quae Raphaelis Urbinatis ad Leonem Decimum feruntur. Von Dr. Herman Grimm. — Die Augsburger Inschrift und die Jugendwerke Hans Holbeins. Von Dr. Alfred Woltmann. — Verkauf der Sammlung Conestabile in Perugia. — Bibliographie und Auszüge.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. März —April.
Die Siegel der österreichischen Regenten. Von Karl v. Sava. (Mit 15 Holzschnitten und einer Tafel.) Schluss. — Der Weinbau und der christliche Cult. Von Albert Ilg. — Ueber Fusstapfen, Händeabdrücke u. s. w. Von A. R. von Perger. — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von B. Grueber. (Mit 24 Holzschnitten) — Ueber einige in Steiermark vorfindliche kleine Architekturen. Von Gradt (Mit 5 Holzschnitten.) — Maria mit den Thieren. Von Albert Ilg. — Denksäulen. (Mit 5 Holzschnitten.) — Wanderungen durch Regensburg. Von H. Weininger. (Mit 5 Holzschnitten.) — Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von Dr. Karl Lind. (Mit 8 Holzschnitten.) — Gothische Monstranze im Privatbesitze in Wien. (Mit 1 Holzschnitt.) — Zur Lage der Castra Stativa von Vindobona. Von Dr. Fr. Kenner. — Aus Rumelien.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 67.
Italienische Thonwaaren (Mit 2 Lithogr.). — Einige Worte über Kunstindustrie und Kunstliteratur in Venedig. — Die Industrie des Grödner Thales in Tirol.

Deutsche Bauzeitung Nr. 13. und 14.
Ueber kunstgewerblichen Unterricht. Von Ed. Jacobsthal. — Denkmale der Renaissance in Süddeutschland. I. Das Schloss zu Bruchsal.

Christliches Kunstblatt. Nr. 10.
Justi, Die Verklärung Christi. — Die Kapelle zum h. Grabe im Spitalhofe zu Nürnberg. (Mit 2 Radirungen.) — Die Kirchen des Stad- und Butjadingerlandes im Großherzogthum Oldenburg.

Kunst und Gewerbe Nr. 14—17.
Die Goldschmiedekunst in Norwegen. — Der ringförmige Schmuck — Beilagen: Altchines. Gefäss (Matthias); schmiedeeiserne Thürfüllung (Ohler); Zimmerdecke für Stuck und Malerei; Thür von der Realschule in Weimar (Stegmann).

Photograph. Mittheilungen. Nr. 85.
Ueber Porträt und Bild. Von J. Grasshoff. — Das neue Weitwinkel-Aplanat. Von A. Steinheil. — Beilage: Reliefdruck von W. Woodbury.

Photograph. Correspondenz. Nr. 81.
Herstellung von Druckplatten auf photographischem Wege. — Das Graphoscop.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 6 u. 7.
L'église de St. Paul à Anvers. — Le musée d'Anvers. — Denis Calvaert.

The Academy Nr. 22. 23.
Maclise's Character-Portraits. — International exhibition of 1871. — Society of British Artists. — Exhibition of Pictures of Artists of the Continental Schools. — Archaeological Proceedings in Rome. — The Society of Painters in Water Colours. — National Gallery. — Alma Tadema's Vintage: Ancient Rome.

Inserate.

Holbein-Ausstellung zu Dresden 1871.

[74]

Das unterzeichnete Komité hatte im vorigen Jahre eine Ausstellung von Werken **Hans Holbein's des Jüngern** vorbereitet, welche in Folge der politischen Ereignisse nicht stattfinden konnte.

Nach dem Eintritt des Friedens hat das Komité beschlossen, die Ausstellung in diesem Jahre dem vorjährigen Programm entsprechend zu veranstalten.

Die hohe Protektion Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen **Georg**, Herzogs zu Sachsen, und Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Prinzessin **Carl** von Hessen ist dem Unternehmen auf's Neue huldvoll gewährt worden.

Die unmittelbare Vergleichung des im Besitz der Frau Prinzessin **Carl** befindlichen ersten Exemplars der „Madonna mit der Familie Meyer" mit dem Exemplar der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden wird vor allem den lebhaften Antheil der Kunstfreunde hervorrufen. Ausserdem ist bereits durch die vorjährigen Anmeldungen eine Vereinigung von über 30 Gemälden, zahlreichen Handzeichnungen und einem fast vollständigen Exemplar aller Holzschnitte, Kupferstiche, Photographien und sonstigen Vervielfältigungen der Werke **Holbein's** gesichert.

Das Komité wird die im vorigen Jahre erlassenen Einladungen an die Direktionen öffentlicher Sammlungen und Besitzer von Gemälden oder Handzeichnungen des Meisters durch besondere Zuschriften wiederholen und richtet an solche, denen eine direkte Einladung nicht zugegangen sein sollte, die Bitte, die ihnen zur Verfügung stehenden Werke **Holbein's** im Interesse der Verherrlichung des grossen deutschen Meisters und der genaueren Kenntniss seiner Wirksamkeit dem unterzeichneten Komité zu der bezeichneten Ausstellung gütigst anvertrauen zu wollen.

Die näheren Bestimmungen bittet man aus dem beigefügten Programm zu ersehen.

Dresden, den 1. Mai 1871.

Das Komité der Holbein-Ausstellung zu Dresden.

Dr. **Julius Schnorr von Carolsfeld** in Dresden, Prof. **J. Felsing** in Darmstadt,
Vorsitzende.

Adolph Bayersdorfer in München.
Geh. Reg.-Rath **Dielitz** in Berlin.
Dr. **Eitelberger von Edelberg** in Wien.
Dr. **Hermann Hettner** in Dresden.
Eduard His in Basel.
Prof. Dr. **Julius Hübner** in Dresden.
Friedr. Lippmann in Wien.
Dr. **Carl Schnaase** in Wiesbaden.
B. Suermondt in Aachen.
Prof. Dr. **Alfred Woltmann** in Carlsruhe.

Dr. **A. v. Zahn** in Dresden.
Sekretair.

PROGRAMM.

1. Die Holbein-Ausstellung ist bestimmt, eine möglichst vollständige Vereinigung von Original-Arbeiten

Hans Holbein's d. J.

vorzuführen. Aufgenommen werden ausserdem nur Werke von anderen Künstlern der Familie Holbein, denselben zugeschriebene Arbeiten und Vervielfältigungen. Das Komité behält sich vor, zur Ausstellung ungeeignete Kunstwerke zurückzuweisen.

2. Die Ausstellung findet in dem zur Königlichen Gemäldegalerie gehörigen nordwestlichen Zwingerpavillon zu Dresden vom **15. August bis 15. October** d. J. statt.

3. Die **Anmeldungen** der einzusendenden Kunstwerke bittet man bis zum **15. Juli** unter Benutzung der gedruckten Anmeldeformulare, welche von allen Mitgliedern des Komités ausgegeben werden, oder vom Sekretair desselben zu beziehen sind, unter der Adresse des Letzteren:

Hofrath Dr. von Zahn.
Dresden, Ammonstrasse 83.

zu bewirken. Die **Einsendungen** der Kunstwerke selbst werden bis spätestens den **1. August** unter der Adresse:

An die Direktion der K. Gemäldegalerie
(Holbein-Ausstellung)
Dresden, Museum.

erbeten.

4. Das Komité trägt die Kosten der Zu- und Rücksendung als Frachtgut, einschliesslich der Transportversicherung nach dem von den Besitzern anzugebenden Werthe. — Wegen Eilgut- oder Postsendungen bedarf es besonderer Uebereinkunft.

5. Die Kisten werden von einer Kommission von Sachverständigen sowohl bei der Eröffnung als unmittelbar vor der Schliessung derselben bei der Rücksendung untersucht und der Befund zu Protokoll gegeben. Das Komité übernimmt die kostenfreie sorgfältige Verpackung bei der Rücksendung. Dem Eigenthümer steht es frei, selbst oder durch Vertreter dem Aus- und Einpacken beizuwohnen. Eine Garantie gegen Beschädigung während des Transports ausser der Werthversicherung übernimmt das Komité nicht.

6. Die eingesandten Kunstwerke werden sofort nach Schluss der Ausstellung den Bestimmungen der Absender gemäss zurückgesendet.



Nr. 16 der Kunst-Chronik wird Freitag den 2. Juni ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

2. Juni



Nr. 16.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Das Hermannsdenkmal.

Bremen, im Mai 1871.

Mag es für unser sieggekröntes Vaterland auch die nächste Pflicht sein, die Wunden des Krieges zu heilen, die Helden zu belohnen, die Errungenschaften zu befestigen, so giebt es neben diesen Aufgaben doch auch andere, ideale, die wir nicht aus den Augen lassen dürfen, und einer solchen gelten diese Zeilen.

Ueber drei Jahrzehnte sind jetzt vergangen, nachdem Deutschland den Entschluß faßte, jenem Helden, welchem es die erste Einigung seiner Stämme, den ersten großen Sieg über die lateinische Race verdankt, ja dessen Name, wie kein anderer, zum poetischen Symbol des Germanenthums geworden ist — Hermann dem Cheruskerfürsten — ein gewaltiges Denkmal zu errichten. Nah dem Schauplatze seiner Thaten, auf einer der höchsten Kuppen des Teutoburgerwaldes sollte das Heldenbild emporragen in ungeheurer Größe und hochgeschwungenen Schwertes weithin über Wald und Strom in die deutschen Lande schauen, ein mahnend Denkmal einstiger Kraft nach Außen, fester Einigung nach Innen.

Mit Begeisterung ward das Werk unternommen. Ein wackrer Künstler, Eduard von Bandel, Schwanthaler's begabter Schüler, ging mit aller Kraft, deren er fähig war, an die Arbeit, die er von nun an für seine höchste Lebensaufgabe ansah. Aus Nah und Fern, wo nur auf Erden Deutsche sich niedergelassen, strömten freiwillige Beiträge dafür zusammen, auf allen Lieder- und Volksfesten ward des Hermannsdenkmals gedacht, denn es war die Zeit des idealen Schwärmens und Träumens, Singens und Redens. Aber es blieb nicht so. Es kamen andere Tage und andere Strömungen. Es kam das sturmbewegte Jahr 1848; ihm folgte die Reaktion und Erschlaffung der fünfziger Jahre; es erhob sich der Kampf um Schleswig-Holstein; es nahte das Jahr 1866 mit seinem blutigen Ringen um die Oberherrschaft in Deutschland.

Aus war es mit all dem unbestimmten Schwärmen und Singen, denn das Wort sollte zur That, der Traum zur Wahrheit werden. Wer gedachte fortan noch des Hermannsdenkmals! —

Einsam und verlassen ragte längst sein gewaltiger Unterbau empor; Moos, Gras und Gestrüpp umgrünten seine Quadern und drangen aus seinen Fugen. Daneben lagen die ungeheuren Glieder des Riesenbildes und die Patina des Alters überzog bereits deren Metall — die Menschen aber kümmerten sich hinfort nicht mehr darum. Deutschland hatte für andere Dinge zu sorgen, Wichtigeres zu bedenken. — Nur ein Einziger dachte an nichts Anderes. Das war der alternde Künstler selber. Sein ganzes Leben, all sein Sinnen und Trachten, all seine Kraft, ja und als die Zuschüsse von Nah und Fern nach und nach spärlicher wurden und endlich ganz aufhörten, sogar sein sämmtliches Vermögen hatte er dem Werke zugewandt. Unablässig, trotz aller und jeder Ungunst der Umstände, arbeitete er bei Tag und Nacht, nur das eine Ziel, die Vollendung des Heldenbildes vor Augen und im Herzen und — eine schöne Fügung des Geschicks, — gerade jetzt, wo unser Vaterland die Wiedergeburt seiner Einigung, Macht und Größe feiert, wo abermals der Germane das siegreiche Schwert über den Romanismus schwingt, gerade jetzt naht sich auch das Bild des deutschen Vorkämpfers seiner Vollendung. — Die Statue selbst ist fertig, nur noch des inneren Eisengerüstes, der Zusammensetzung und Aufrichtung bedarf es, eines Kostenaufwandes von

höchstens 8 — 10,000 Thalern, einer verschwindend kleinen Summe im Verhältniß zum großen Ganzen.

Durch erneute öffentliche Sammlungen das noch Fehlende aufzubringen, wäre, wenn man's auf rechte Weise anfinge, gar leicht; würdiger und schöner aber ein Anderes: dem ersten deutschen Reichstage allein gebührt die Ehre und liegt die Pflicht ob, jene Schuld abzutragen, das Ehrendenkmal erstehen zu lassen.

Der Verein für das Hermannsdenkmal in Hannover, diesem Gedanken folgend, hat nun vor einigen Wochen an den Reichstag um Bewilligung einer Summe von zehntausend Thalern aus Reichsmitteln eine Petition eingereicht. Hoffen wir von seiner deutschen Gesinnung das Beste!

Nachtrag. Gerade da dieser Artikel an die Redaktion abgehen soll, bringen die Zeitungen die erfreuliche Nachricht, daß der deutsche Reichstag die Petition dem Reichskanzler zur Berücksichtigung überwiesen hat. — Daß die Sache sich damit in den besten Händen befindet, ist wohl sicher.

Korrespondenzen.

Berlin, Ende März 1871 (Forts. u. Schluß*).

Unter dem vielen Uebrigen kann nur noch eine beschränkte Auswahl in rascher Umschau vorgenommen werden. Ein Bild des Münchener's Max Adamo, die Verhaftung Robespierre's im Convent, macht einiges Aufsehen, und verdient in vielfacher Beziehung Anerkennung. Dennoch müßte man lügen, wenn man sich durch dasselbe befriedigt erklären sollte. Die würdelose, stürmische Conventsitzung von 9. Thermidor mit dem feigen Zusammenbrechen des ekelhaften Blutmenschen Robespierre im Mittelpunkte, ist gewiß ein unseliger Gegenstand, in und an dem gar nichts (ästhetisch) interessiren kann. Den zahllosen durcheinander schreienden und tobenden Gruppen ist mit großem Geschick Mannichfaltigkeit und Uebersichtlichkeit verliehen. Die namhafteren Akteurs bei der Scene haben hervorstechende Plätze bekommen, an denen sie sich — zum Theil in unglaublicher Gemüthsruhe und Theilnahmlosigkeit — von der besten Seite zeigen können, doch wenig zum Vortheil des Ganzen. Das zerstreute Licht im weiten Saale giebt einen unruhigen, flimmernden Ton. Der kleine Maßstab läßt das Ganze wie eine Skizze aussehen. Die sorgfältige Durcharbeitung der Massen und die Mühe, auch in das Einzelne Bedeutung zu legen, gebietet Achtung vor dem Wollen und Können des Künstlers, aber warm kann man vor seinem Werke nicht werden.

Wahrhaft abschreckend stellte sich Johannes Schaller mit dem kolorirten Entwurf zu einer Sopraporte in der Geber'schen Villa Mon Plaisir dar. Die Idee scheint zu sein, alle freundlichen Geister, welche die menschliche Geselligkeit verschönern, zu vereinigen; aber es gehört eine starke Gemüthsbeschaffenheit dazu, sich vor diesen Geistern nicht zu fürchten, so spuk- und gespensterhaft, hohläugig und nebelhaft, verworren und unlebendig zeigt sich der Troß. Dabei ist ein gewisser großer Zug beabsichtigt; kurz, es ist beinahe ebensoviel erquälter Kaulbach wie erquälter Makart in dem Bilde — ein grausiges Gemisch.

Ganz geheuer ist es nun freilich auch in den Gefilden nicht, in denen sich A. Boecklin's Phantasie tummelt, aber es ist doch ein gewisser Charakter und eine gewisse Kraft darin; nur leider zu ungezügelte Phantastik, die sich selbst den Boden unter den Füßen wegzieht. Jeder, der vor seine „Landschaft mit Furien“ trat, gab unwillkürlich einen Ton von sich, wie wenn ihm etwas weh thäte; und wirklich nächtiger, des Unschönen froher, greller ist selbst Shakespeare's Phantasie in seinen unheimlichsten Spukscenen nicht gewesen. Doch wenn man sich überwand, sich hineinzusehen, wenn man sich einmal die Abwechselung gönnte, sich schütteln statt ergötzen zu lassen, so erwies sich die Stimmung von einer merkwürdigen Angemessenheit und Einheitlichkeit. Die Natur schien Furie mit zu sein, die Farbe selbst führte den Charakter der Unversöhnlichkeit mit Harmonie durch. Diese Giftigkeit der Töne und doch diese Haltung, das erschien fast wie ein Wunder. Aber dem ganzen Apparat wurde die Spitze abgebrochen: der noch über seinem Opfer beschäftigte Raubmörder, auf den die Furien lauern, war geisterhafter, unkörperlicher, markloser als Alles umher. So war der Charakter durchgeführt, aber die Komposition vernichtet. — Krankhaft aber muß die Disposition des Geistes sein, der aus diesen Fieberparoxysmusgebilden nicht den Ausweg finden kann; denn schwerlich möchte wohl noch ein gesunder Mensch in den Wunsch des Künstlers einstimmen: „Da möcht' ich hin“, den er einer kleinen Landschaft zum Titel gegeben hat; als Kobold, allenfalls ja, aber als fühlende Seele, nein! Boecklin's Bildern gegenüber hat man immer das Gefühl des Arztes, der einen „interessanten Fall“ zur Beobachtung bekommt. Die pathologische Erscheinung hat etwas Fesselndes, doch nur als Abnormität und als Bekräftigung der Sehnsucht nach Gesundheit und dem Verkehr mit Gesunden. Die Frage, ob es Anerkennung verdient, in der Kunst absolut krankhafte Zustände nicht als solche und lediglich als Mittel zum Zweck, sondern an sich und um ihrer selbst willen vollendet und wahrhaft zu schildern und zum Ausdruck zu bringen, dürfte doch wohl verneint werden. Zwischen Irren ist keine Komödie und keine Tragödie, sondern nur Unsinn — lächerlicher oder schrecklicher — möglich, und nur Unsinn ist nicht ästhetisch; ebenso mit jeder anderen Abnormität.

Außerdem giebt die Landschaft nicht viel zu denken.

---

*) S. Kunst-Chronik Nr. 13 des laufenden Jahres.

Einige sehr gemüthliche kleine Bilder von Ernst Körner, von Valentin Ruths, von H. Schnee, und von Emile Lambinet — dieser mit entschiedenstem „intimem" Charakter — boten angenehme Ruhepunkte für Auge und Empfindung. Der erstgenannte neigt in größeren Bildern, wie auch hier wieder bei einem „Regenschauer", leider sehr zur Manier, was unglücklicherweise auch älteren und namhafteren Künstlern begegnet; unter ihnen befindet sich z. B. Karl Scherres, der beinahe vergessen zu haben scheint, wie die Natur in Wirklichkeit aussieht, seine Baummodelle von der Drechslerbank holt, und in einer Farbe excellirt, gegen die Salatgrün noch eine ruhige und gesättigte Nuance ist. Auch Louis Douzette streift oft nahe an der gefährlichen Gränze hin, überschreitet sie wohl gar in seinem Bilde „im Bruch", und ist wenig glücklich, wenn er sein ganz spezielles Gebiet — Mondscheinlandschaften, wie in dem angeführten Bilde, — verläßt. Diesen freilich liegt meist eine feine poetische Auffassung zum Grunde. — Daß Oskar Eschke, ein Sohn Hermann Eschke's, mit einem kleinen „Motiv aus Dievenow" debutirt hat, welchem man allerdings noch keine eigenthümliche Richtung, wohl aber ein schätzbares und entwickelungsfähiges Talent ansieht, mag notirt werden. Außerdem ist wohl nur noch der Wallenstädter See von Karl Jungheim erwähnenswerth. Auch unter einer Anzahl Aquarellen von Wilhelm Streckfuß waren mehrere recht schätzbare Blätter.

In der „Villa Doria bei Albano" von A. Lutteroth nimmt eine reizende Damengruppe das Interesse vorweg in Anspruch. Diese ist eben als Staffage zu bedeutend und überwiegend für das Bild. Auch wäre wohl an der etwas zu flotten Vortragsweise Anstoß zu nehmen. Dergleichen erfordert unbedingte Meisterschaft: „Nur die gesättigte Kraft kehret zur Anmuth zurück." — Eine noch bedeutendere Rolle spielt das Figürliche in C. Wilberg's „Mondschein", doch ist hier vollkommenes Gleichgewicht hervorgebracht. Es ist eine hochfeine Rococoscene, vortrefflich komponirt und recht charakteristisch, nur vielleicht zu monoton in der Färbung der architektonischen Massen. — Gleichfalls zwei Rococobilder mit wesentlicher Mitwirkung der landschaftlichen Natur lieferte C. E. Döpler. Das „dolce far niente" wollte uns zwar weniger behagen. Die Behandlung war theilweise zu flüchtig, das Ganze nicht aus einem Guß. Einzelnes freilich war vorzüglich, wie namentlich die auf dem Rasenteppich improvisirte Tafel mit ihrem ganzen Zubehör, auch einige Figuren. Hier kann man die Behandlung nicht anders als geistreich nennen, und geschmackvoll ist kaum genügend, man muß sagen gewählt. Kein Wunder, daß dieselben Eigenschaften bei enger gezogenem Rahmen etwas höchst Anziehendes, überraschend Liebliches zu Stande bringen konnten, wie in der zweiten Scene „Zum Stelldichein." Inmitten eines schattigen Parkes steigt eine junge Dame in blaßrothem Kostüm eine steinerne Treppe herab. Die Gestalt hat etwas ungemein Liebreizendes, die Bewegungen sind höchst zierlich. Der sinkende Tag verräth sich in den schräg einfallenden Lichtstrahlen, die die fleckigen Schatten des Laubdaches, mit Lichtpunkten untermischt, über die Gegenstände verbreiten. Die ausgiebigen Momente des Stoffes sind mit der äußersten Dilicatesse erkannt und ausgebeutet. Das Bild ist so heimlich traut wie möglich.

Kleine Genrebilder fanden sich von mehreren Künstlern vor. Ernst Hildebrand in seiner „Harzer Küche" hatte ein anmuthiges Motiv und treffliche Farbe für sich; Adolph Burger blieb in gewohnter Weise seinem Spreewalde treu, aus dem er eine Hochzeit schilderte; Charles Hoguet war durch zwei treffliche kleine Kabinetsstücke, Pendants, vertreten, jedesmal eine Bauernfrau in der Küche; Adolph Jebens hat ein für allemal mit Kompositionen kein Glück, — es ist wahrhaft merkwürdig, in welchem Grade ihn die guten Eigenschaften seiner Bildnisse bei Arbeiten anderer Gattungen im Stich lassen. Emil Hallatz läßt es jetzt oft an dem nöthigen Fleiß der Durchbildung fehlen und geht in Folge dessen gegen Früheres offenbar zurück; Hermann Kaufmann gab ein Paar achtbare Studien, nur unerfreulich durch schwärzlich düstres Kolorit; Paul Wilhelm Meyerheim, der jüngste Vertreter des berühmten Namens, gab einen sehr niedlichen „Kleinen Angler" mit einer ungeschickten Katze dabei; C. Becker erinnerte in seinem „Blindekuhspiel" an B. de Loose, was jedenfalls kein übermäßiger Vorzug ist; sein „Lichtblick nach dem Regen" — Abendbeleuchtung — zeigte die gute Naturbeobachtung des Naturalisten, verräth aber zu sehr das Studium, um als Bild gut zu wirken; vorzüglich dagegen bewährte er sich in einem Bilde mit der Benennung „Starker Schutz", in Naturgröße einen Bologneserhund darstellend, der sich in die Flanke einer ruhenden Dogge schmiegt, ebenso drollig wie naturwahr durchgeführt, und höchst lebendig.

Das Thierfach war auch außerdem gut vertreten durch Eduard Ockel. Seine Hirsche vor dem Kampfe sind wieder eines jener Gesammtbilder des Thierlebens, in denen er oft Bedeutendes leistet. Wenn ihm nicht die entsprechende Anerkennung dafür zu Theil wird, so liegt der Grund in der Entfremdung unserer Großstädterkultur von dem Naturleben, in dem Mangel an Verständniß und Interesse selbst nur für die Höhenpunkte im Dasein der Thiere. Landschaften bewundern lernt man auf Reisen; aber mit den Thieren zu sympathisiren, dazu gehört ein Stück Waidmannsnatur und Waidmannsmuße. In einzelnen Bildern hat er das morgendliche Erwachen der Natur, die „dampfende Frühe" mit feinster Anempfindung geschildert; doch den meisten Beifall hat er nicht durch jene erregt, sondern durch einzelne pikante Momente, die den Verstandesmenschen etwas mehr in Wallung bringen;

so z. B. in dem „Kritischen Moment“, einen Fuchs darstellend, der eine wilde Ente beschleicht.

Albert Brendel war wieder mit einer Schafheerde vertreten. L. Voltz schilderte recht gut den Besuch eines Rehs vor dem Försterhause. — Der Graf Krockow, dessen Waidmanns-haut-goût frühere Ausstellungen in unangenehmer Weise heimsuchte, indem er, als Maler Dilettant, wiewohl im Technischen keineswegs unerfahren, umfangreiche Studien aus dem Leben und Treiben jener urigen Bestien vorzuführen nicht müde wurde, welche die Waldungen Ostpreußens unsicher, aber für den passionirten Jäger zu einem Paradiese machen, hat vom malerischen Standpunkte aus seit einiger Zeit erstaunliche Fortschritte gemacht. An sich sind zwar seine Lieblinge nicht schöner und liebenswürdiger geworden; aber sein Verständniß für die Erfordernisse eines Bildes hat sich verfeinert. Eine „Wisentkuh mit Kalb“ mochte daher wohl gefallen.

Auf das Genre zurückkommend, haben wir noch eines neuen Bildes von Paul Meyerheim zu gedenken, welches für ihn jedoch nur als Parergon gelten kann. Es ist ein Ochsengespann, in verschneiter Kiefernschonung Weihnachtsbäumchen holend. Das Bild hat Manches, wodurch es auf einen Künstler von Bedeutung hinweist und Meyerheim's würdig ist: die Frische des Naturgefühls, die Natürlichkeit der Bewegungen, das innige Zusammenwachsen aller Theile der Komposition. Trotzdem würde schwerlich Jemand es Meyerheim vindiciren, wenn sein Name nicht darunter stände. Die Farbe ist so wunderbar trocken und hart, daß man es kaum für möglich halten sollte, unter den Händen eines der hervorragendsten modernen Koloristen so etwas durchaus Heterogenes hervorgehen zu sehen.

Als ein besonderes Zugstück wurde eine Zeit lang Karl Hübner's „In Gedanken“ angekündigt. Eine jüngere Dame in Trauer sitzt vor einem Tische, mit einer weiblichen Arbeit beschäftigt oder vielmehr augenblicklich nicht beschäftigt, sondern vielmehr „in Gedanken“ pausirend. Ihre sogenannten „Gedanken“ zu errathen, hat der Künstler sich angelegen sein lassen, dem Beschauer so leicht wie möglich zu machen. Neben einigen Haufen verschiedenfarbiger Wolle liegt ein aufgeschlagenes Photographie-Album, in dem man das Bild eines Offiziers erkennt, und dahinter liegt ein gelber Zettel mit den groß gedruckten Worten: „Metz ist....“ Also eine jener allerbilligsten Spekulationen auf die patriotische Erregtheit und Erregbarkeit. Diese ganze Geschichte war auf ein sehr mäßiges Publikum berechnet. Das Bild empfahl sich durch eine gewisse Glätte der Ausführung, schmeichelte sich durch einen gewissen Rührkohl von naheliegenden Empfindungen ein, und entzog sich mit nicht allzu vorsichtigem Geschick allen ernsteren Anforderungen. Ob in Düsseldorf die große und treffliche Künstlerkolonie im Allgemeinen noch so wenig Geschmack herausgebildet hat, daß dort die offiziellen Kriegsdepeschen auf Papier von so beleidigender Farbe gedruckt werden durften, wissen wir nicht; malen darf das aber Niemand, ohne damit auszusöhnen, was hier nicht geschieht. Die Dame ist, was man gewöhnlich hübsch nennt, d. h. mit einem leidlich regelmäßigen, glatten Gesichtchen ausgestattet, dem es unüberwindlich schwer wird, innerem Leben zum Spiegel zu dienen. Um die patriotischen Bilder und Sonstiges an zwei Wänden des Zimmers nicht in Verkürzungen zeichnen zu müssen, die schwierig sind und den „einfachen“ Beschauer nicht zum unmittelbar genießenden Verständniß kommen lassen, ist der Perspektive mit großer Harmlosigkeit in's Gesicht geschlagen. Kurz, das Ganze ist ein Gelegenheitsstück im schlechten Sinne des Wortes, eine Arbeit, zu der sich ein namhafter, wenn auch überschätzter Künstler nicht herbeilassen, und der er nicht in gezierter Eleganz, was er an Technik besitzt, mit Nichtachtung wesentlicher künstlerischer Anforderungen kokett zur Disposition stellen sollte.

Eine einnehmende Arbeit war Adolph Treidler's „Erwartung“, eine Edeldame mit ihrem Söhnchen, lebensgroße Halbfiguren, in die Ferne spähend, nicht mit ungeduldiger Erregung, sondern in minniglicher Sehnsucht. Wäre auch wohl in Manchem eine feinere Detaillirung erwünscht gewesen, so war doch der Eindruck erfreulich. — Manche innere Verwandtschaft verknüpft dieses Werk mit einem äußerlich in jeder Hinsicht größeren, mit Emil Teschendorff's „Germania“, überlebensgroße stehende weibliche Figur, die Rechte auf das Schwert gestützt, in der Linken die Kaiserkrone tragend. Die Konzeption ist von unbedingt kühnem Wurf. Die Haltung hat etwas Imponirendes, was in frappanter Weise mit dem Charakter schlichter Jungfräulichkeit verbunden ist. Die Gewandung bildet großartige Falten und ernste Massen; die Farbe ist gediegen und wirkungsvoll, und doch bleibt das Ganze nur dekorativ, erhebt sich nicht zu monumentaler Größe. Der Grund liegt darin, daß, wie wir schon öfter bei Teschendorff zu beobachten Gelegenheit hatten, ein glücklicher Grundgedanke nicht mit ebenmäßig nachhaltiger Kraft durchgearbeitet wird. Die Grundzüge lassen kaum etwas zu wünschen übrig — die Figur steht z. B. auch vortrefflich im Rahmen, — aber es fehlt entweder an der Einsicht oder an der Geduld oder an der Fähigkeit, den Gedanken bis in alle Einzelformen hinein sich verkörpern zu lassen. Es fehlt jene gewaltige und tiefe Charakteristik, welche keinen Zug leer und unbezeichnend läßt, sich aus bedeutsamen Einzelheiten aufbaut, ohne sich in Einzelheiten zu verlieren. Fast alle Arbeiten Teschendorff's bezeugen ein hochfliegendes Streben, welches das Gewöhnliche weit hinter sich läßt, welches aber leider in der Gestaltung etwas Aperçu-Artiges behält. Um so erfreulicher sind dann aber diejenigen Arbeiten, welche an diesem Mangel nicht kranken, so hier eine vortreffliche Studie, jugendlicher weiblicher Profilkopf, über die linke Schulter gesehen, mit einer weißen Blume im hellblonden Haar. Das hatte so etwas

Distinguirtes, Nobles, Fertiges, wie es nicht oft gefunden wird. Die Bezeichnung „Studie“ rechtfertigt sich wohl nur durch den ersichtlichen Fleiß, welcher auf die Darstellungsmittel verwendet war. Und sowohl in der Farbe wie in dem energischen und doch feinen Vortrage dokumentirte sich ein erhebliches technisches Vermögen.

Hieran reihen wir in flüchtiger Aufzählung noch eine Anzahl von Bildnissen. Ein Studienkopf einer alten Frau von Konrad Dielitz ist recht löblich. Mit dem Namen C. Becker war ein Porträt eines jungen Mädchens bezeichnet, welches im Charakter wohl liebenswürdig, doch in der Mache nicht recht an den Professor Karl Becker zu denken gestattete, gleichwohl aber von ihm herrührte. Der Vortrag hatte stellenweise das tastend Versuchende eines gut geschulten und begabten Anfängers bei den ersten selbständigen Schritten, die Färbung war auffallend kühl, ganz abweichend von dem gewöhnlichen koloristischen Stempel Karl Becker's.

Eine sehr befremdliche Leistung trat uns in Oskar Begas' Porträt des Kammergerichtspräsidenten von Strampff entgegen, das zum Jubiläum des Genannten gemalt worden. Wir haben mehrfach schon Gelegenheit gehabt zu bemerken, daß der Künstler eine unglückliche Neigung hat, unvortheilhafte untergeordnete Momente in der Erscheinung und dem Ausdruck seiner Originale hervorzukehren und zu steigern. Nirgends aber ist uns das bisher in diesem — man kann nicht anders sagen als — abstoßenden Grade aufgefallen wie hier, wo sich außerdem eine bedenkliche, den unangenehmen Eindruck erheblich steigernde Farbengebung dazu gesellt. Begas ist zwar überhaupt nicht in eminentem Sinne Kolorist, aber er hat doch oft genug bewiesen, daß er einen gefälligen, freundlichen Ton in der Farbe anzuschlagen versteht. Hier aber ist das Fleisch grau, der Schatten schwarz, Alles ohne Frische, Klarheit und Durchsichtigkeit, so daß der Eindruck etwas unheimlich und höchst unerfreulich Düsteres hat.

Sehr vortrefflich war dagegen Bernhard Plockhorst mit Damenbildnissen vertreten. Das Kniestück im grauen Seidenkleide ist schon bei Gelegenheit der großen Ausstellung erwähnt und kaum nach Verdienst gewürdigt, zeigte übrigens an dieser Stelle wieder einmal in recht schlagender Weise, wie schmählich unvortheilhaft selbst ein gutes Oberlicht gegenüber hohem Seitenlicht ist. Man hätte sich leicht überreden können, daß das Gemälde im Künstlerverein eine gute Kopie des Bildes im langen Saale der Akademie war; so viel weniger kam es dort zur Geltung. Daneben war ein ovales lebensgroßes Porträt eines kleinen Mädchens in ganzer Figur von Plockhorst vorhanden, ohne hervorragende Eigenschaften. Ein Damenporträt, Brustbild, dagegen war von einer so eigenthümlichen Poesie der Auffassung, daß manches Seltsame, wie namentlich die ungünstige Profilstellung des Körpers, die, wenn man den Verlauf der Körperformen nicht zu sehen bekommt, ein gewisses Gefühl der Unsicherheit und Unklarheit beim Beschauer erzeugt, kaum bemerkt wurde. Allerdings mochte ihm die gesunde, geistesfrische Erscheinung wesentlich zu Statten kommen.

Wenn wir Norbert Schrödl hier anreihen, so geschieht es nicht, weil er sein Bild als „Mopsporträt“ bezeichnet hat, sondern weil er uns bisher nur als Bildnißmaler begegnet ist; sein gemalter Mops will uns übrigens viel gesunder und sympathischer erscheinen als seine gemalten Damen. Wenn er mit seinem Hintergrunde aus dem Lokalton des Bildes herausgegangen wäre, hätte er sich unbedingt zum Vortheil gehandelt.

Endlich bleibt noch von einigen plastischen Arbeiten zu berichten. Ernst Herter hat eine lebensgroße Antigone modellirt, eine edle, schöne Gestalt von feinem plastischem Gefühl, nur in der Charakteristik für die thebanische Königstochter zu wenig bezeichnend. Dem Künstler scheint wohl die Eingangsscene der sophokleischen Tragödie, der Aufbruch der Heldin zum Bestattungswerke mit dem vorwurfsvoll verachtenden Blick auf die schwächere Ismene, als Motiv der Gestaltung vorgeschwebt zu haben; die Bewegung ist gut dazu; doch der Ausdruck zu mäßig.

Rudolph Schweinitz hat eine weibliche Idealbüste in Marmor ausgestellt. Wir wollen nicht entscheiden, ob Viele ihm beistimmen werden, hierin einen Idealtypus der weiblichen Erscheinung zu sehen. Davon abgesehen können wir der Büste nur Gutes nachsagen. Das Oberlicht that ihr wehe. — Karl Begas' Beethovenbüste in Marmor zeugte von löblicher Versenkung in die Tiefe des Charakters, wenn er auch schwerlich erschöpft war. Die Unarten des krassen Naturalismus scheint der Künstler endgültig abgethan zu haben, und wir gratuliren ihm dazu. — Friedrich Reusch trat mit einer Büste Leopold Schefer's hervor, die recht gut war. Seine Porträtreliefs der Generale Roon und Moltke litten an einem fundamentalen Fehler, an der falschen Auffassung des Reliefs, als sei dasselbe der sichtbar gebliebene Rest einer in die Fläche des Hintergrundes eingelassenen runden plastischen Form. Diese Medaillonbilder, die die Nase mit einer kühnen halben Wendung von der Grundfläche losreißen und in die Luft hinein strecken, werden stets einen zwitterhaften Eindruck machen, nicht rund, nicht reliefartig, auf keinen Fall stilvoll plastisch. Die Arbeit an sich war gut.

Alle die genannten Bildhauer gehören übrigens der jüngsten Berliner Künstlergeneration an, in der, wie man sieht, an tüchtigen Kräften und an ernstem Streben wieder kein Mangel ist. B. M.

New-York, im April 1871 (Schluß).

Reichhaltiger dem Inhalt, wenn auch nicht der Zahl nach war eine kleine Sammlung von 88 Bildern, außer einer Anzahl Aquarellen von dem Kunsthändler Avery zusammengebracht, die in der Somerville'schen Galerie ausgestellt und versteigert wurde. Man begegnete dort ansprechenden kleinen Genrebildern von Anfray, Lassalle, Boker, Seignac, Duverger, Fauvelet, Eastman Johnson, Meyer von Bremen, und einem reizenden schlafenden Christuskind von A. Müller, das sich vormals in der Düsseldorfer Galerie befand. Cosette aus Victor Hugo's „Misérables“ von Bougthon, vor Kurzem in London ausgestellt, läßt sich in keiner Hinsicht mit der „Abfahrt der Mayflower“ vergleichen. Man lernt nur eine etwas unbehülfliche und steife, durchaus nicht anziehende Person kennen, die Einem übrigens eben so gut oder besser als Miß Smith oder Thomson vorgestellt werden könnte, da sie entschieden einer Engländerin viel eher ähnlich sieht, als einer Französin. Auch ein anziehendes Bild, eine Gegend am mittelländischen Meer, von dem verstorbenen Maler Cole befand sich darunter, so wie eine Gegend in Vermont in der Dämmerung von Church, eine schon ältere Arbeit, die zu eintönig in der Farbe ist, um eine ansprechende Wirkung hervorzubringen. Außerdem waren in denselben Räumen mehrmals kleine Sammlungen von Werken hiesiger Künstler ausgestellt. Eine derselben, die kürzlich zum Verkauf kam, bestand aus hundert Bildern, meistens Landschaften, und außerdem einigen Blumen- und Fruchtstücken von F. Addison Richards, einem tüchtigen Landschaftsmaler, dessen Arbeiten zwar sehr ungleich in der Ausführung sind, aber alle durch eine frische, gesunde Auffassung der Natur ansprechen; besonders seine Waldpartien und Baumgruppen sind oft höchst anziehend. Man möchte seine Bäume Individuen nennen, im Gegensatz zu dem hergebrachten „Baumschlag,“ dem man leider zu oft begegnet, und welcher allenfalls den abstrakten Begriff dieser Pflanzenart, aber kein konkretes Exemplar derselben wiedergiebt. In zwei andern Auktionen kamen mehrere ansprechende Landschaften vor, namentlich von Sonntag, Mc Entee, Gifford, Kensett, Durand und Hart, außerdem aber auch eine Anzahl jener akademischen und unakademischen Schrecknisse, wie sie nur hier mit solcher Naivetät ausgestellt werden. Ueberall in der Welt giebt es hoffnungsvolle Dilettanten und verunglückte Künstler, welche die geduldige Leinwand quälen, aber sie finden nicht so leicht ihren Weg in Ausstellungen und noch schwerer lassen sich Kritiker auftreiben, die in ihnen unerkannte Genies entdecken wollen. Ein wahres Phänomen dieser Art ist Herr Th. Farrer, der allenfalls ein paar Blumen auf einen flachen Hintergrund ganz artig malen kann, sich auch gelegentlich mit dem Abkonterfeien von Tassen, Zwiebeln und ähnlichen Gegenständen befaßt, seinen eigentlichen Beruf aber in unmöglichen — dabei aber oft höchst sorgsam bis auf die einzelnen Blätter und Gräser ausgepinselten Landschaften zu finden glaubt. Es wäre nicht der Mühe werth, sich bei solchem Zeug aufzuhalten, wenn man es nicht allein fast alljährlich in den Ausstellungen der Akademie anträfe, sondern es sich noch in einigen der geachtetsten New-Yorker Journale als hervorragende Kunstleistungen anpreisen lassen muß. Vor einiger Zeit ist Farrer aus Europa zurückgekehrt und hat das kunstliebende Publikum durch die Tagesblätter einladen lassen, die Früchte seiner dortigen Eindrücke in seinem Atelier in Augenschein zu nehmen. Es ist eine wahre Kuriositätensammlung, sowohl in Betreff der Ausführung wie in der Wahl des Gegenstandes, der oft von kindlicher Einfachheit ist; zum Beispiel ein Graben mit einem Mond darüber, ein Baumstamm in einem Sumpfe, und ähnliche Dinge. Ueber einem Fleck mit Gras steht eine untergehende Sonne mit so dick aufgeschmierter Farbe, daß man sie abkratzen möchte und an das Jugendvergnügen erinnert wird, wenn etwa die Farbe auf einer schlecht angestrichene Hausthür Blasen geworfen hatte, die sich so schön mit den Nägeln abblättern ließen. Es wäre zum Lachen, wenn sich einem nicht melancholische Betrachtungen über die Selbsttäuschung von Menschen aufdrängten, die, vielleicht mit hinreichenden Fähigkeiten für irgend einen andern Beruf ausgestattet, ihre besten Kräfte in vergeblichem Streben verschwenden.

Am 20. Februar feierte der Künstlerverein „Palette“ in Allemania Hall den zweiten Jahrestag seines Bestehens. Derselbe wurde ursprünglich von den hier lebenden deutschen Künstlern gegründet, nahm aber bald einen internationalen Charakter an, und statt der fünfzig Mitglieder, die er vor einem Jahr hatte, zählt er deren jetzt schon über dreihundert. Er bezweckte einestheils, den Künstlern der verschiedenen Fächer Gelegenheit zu gegenseitiger Annäherung, zum Verkehr und geistigen Austausch zu bieten, anderntheils aber auch Ausstellungen ihrer Werke zu veranstalten und eine Kunstschule zu gründen, zu welcher schon der Anfang gemacht ist. Der Verein hat sich in jeder Hinsicht als ein Erfolg gezeigt und verspricht die erfreulichsten Früchte für die Zukunft. Das Fest fiel überaus befriedigend aus, und besonders die Ausschmückung des Saales war so überraschend schön, wie eben nur Künstlergeist und Künstlerhände sie ersinnen und ausführen konnten. Die Wände waren mit großen Bildern von Victor Nehlig, J. R. Robertson, James Beard, Gerhard Balling, Gaylord und Wüst bedeckt, welche in fortlaufendem Cyklus das Fortschreiten der Civilisation auf diesem Kontinent veranschaulichen. Kartons über dem Eingang, Porträts berühmter Männer, Freskoreliefs und Enblemzeichnungen von Eglau, Paul Schulze, Robertson, Levasseur, Engel, Hammer, Balling, Wüst, Deason, Bowland, Rothengatter, Ficht, und Statuen von Buberl und Roth vervollständigten die künstle-

rische Ausschmückung, welche durch eine Fülle von Guirlanden, Immergrün und Treibhauspflanzen gehoben wurde. Der hervorragendste Theil des Festprogramms waren lebende Bilder, die, unter Nehlig's Leitung von den Mitgliedern des Vereins dargestellt, enthusiastischen Beifall hervorriefen. Ferner wurde ein von dem Bildhauer Heß in englischer Sprache verfaßtes Lustspiel „the ladder of fame" recht lobenswerth von Dilettanten aufgeführt, die durch ein paar Künstler von Fach unterstützt wurden. Außerdem gab es Festreden, ein Banquet, wobei es nicht an Trinksprüchen fehlte, und ein Ball beschloß die Feier, welche sicher Allen, die zugegen waren, die angenehmsten, heitersten Eindrücke zurückgelassen hat.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

*** Die Versteigerung der Sammlung Gr. v. Eugert's** durch die Herren Miethke und Wawra in Wien beginnt am 5. Juni und verspricht eines der interessantesten Ereignisse der belebten diesjährigen Saison der dortigen Kunstauktionen zu werden. Es fehlt uns leider die Zeit, aus dem eben vor Schluß des Blattes erscheinenden, 1375 Nummern umfassenden Kataloge ausführlichere Notizen über die Hauptstücke hervorzuheben; wir behalten diese dem Bericht über den Verlauf der Auktion vor. Hier nur soviel, daß die Sammlung aus allen Gebieten der Kunst und des Kunsthandwerks das Gewählteste und Seltenste darbietet, wie es eben nur der feinste Geschmack unter glücklichen Verhältnissen zusammenzubringen im Stande ist. Der elegant ausgestattete Katalog ist mit einer Radirung von W. Unger nach dem kleinen männlichen Porträt von Tizian's Hand, einer der Perlen der Sammlung, geschmückt.

Konkurrenzen.

Lübeck. Bei der ausgeschriebenen Konkurrenz für einen gothischen Springbrunnen auf dem hiesigen Markte war ausdrücklich vorbehalten, daß die Wahl des zur Ausführung zu bestimmenden Entwurfs an das Urtheil der Preisrichter nicht gebunden sein sollte. Das Departement der Brand-Assekuranzkasse, als die dem städtischen Wasserwerk vorgesetzte Behörde, hat nun seine Wahl getroffen, und zwar übereinstimmend mit dem Urtheile der Preisrichter ist der mit dem ersten Preis gekrönte Entwurf des Architekten Hugo Schneider aus Aachen zur Ausführung gewählt worden: ein schlanker gothischer Thurm von 45 Fuß Höhe. Außerdem ist beschlossen, noch zwei andere Entwürfe, die sich durch geschmackvolle Formen besonders auszeichneten, anzukaufen, um diese an anderen Plätzen der Stadt zur Ausführung zu bringen. Es sind dies der mit dem zweiten Preise gekrönte Entwurf von Franz Schmitz in Köln und der mit dem Motto: „Kaiserquelle" bezeichnete Entwurf von Hubert Stier in Berlin, welcher wegen seiner Renaissancemotive von der Konkurrenz ausgeschlossen werden mußte.

Personalnachrichten.

*** Anton Teichlein,** unser geschätzter Mitarbeiter, wurde zum Conservator der kgl. Gemälde-Galerie von Schleißheim ernannt und hat bereits die Dienstwohnung im dortigen Schlosse bezogen.

Kunstvereine.

Der Kunstverein für Hannover hat zum ersten Male seit seinem langen Bestehen leider eine nicht unerhebliche Einbuße erlitten; man darf aber hoffen, daß die Störungen des Krieges, denen der neueste Rechenschaftsbericht den Verlust beimißt, früher oder später wieder ausgeglichen werden. Die Zahl der Aktionäre ist von 4143 auf 3928 gesunken. Von seinen Einnahmen im Betrage von beinahe 16,000 Thalern konnten indeß immer noch über 10,500 Thlr. für Kunstzwecke (Ankauf von Gemälden und Vereinsblatt) verwendet werden, während der Ankauf von Privaten mit 1714 Thlr. ganz unverhältnißmäßig gegen frühere Zeiten zurückblieb, auch wenn man in Anschlag bringt, daß die Ausstellung, wieder in Folge des Krieges, viel spärlicher als sonst ausgestattet war, und daß der reichste Käufer, der frühere Hof, nicht mehr beisteuert.

Vermischte Kunstnachrichten.

*** Dürer-Jubiläum.** Von den verschiedensten Seiten laufen Berichte über die Festlichkeiten ein, durch welche das Andenken unseres großen deutschen Meisters an dessen vierhundertjährigen Geburtstage (21. Mai d. J.) in den deutschen Kunststädten begangen wurde. Das Programm der Feier in Dürer's Geburtsstadt Nürnberg haben wir bereits mitgetheilt. Das Fest begann am 20. Abends mit einem Festkonzert im großen Saale des Rathhauses, in welchem die Festouvertüre von Reinecke, ein von dem Münchener Hofschauspieler E. Possart gesprochener gedankenvoller Prolog von H. Lingg und das „Lied vom deutschen Kaiser" von Geibel, komponirt von M. Bruch, die Glanznummern bildeten. An das Konzert schloß sich der Fackelzug nach der Dürer-Statue Rauch's. Auf dem reichgeschmückten, mit bengalischem Licht erhellten Platze sprach, nachdem der Festgesang von Stunz verklungen war, Bürgermeister Seiler, als Vorstand des Albrecht-Dürer-Vereins, eine schwungreiche Festrede. Vor einem Jahre, sagte er u. A. habe Nürnberg Vorbereitungen zu einer großen, allgemeinen deutschen Dürer-Feier getroffen, die den Wünschen und Bedürfnissen des deutschen Volkes nach staatlicher Einigung Ausdruck geben sollte. Da sei der Krieg entbrannt, habe diese Vorbereitungen unterbrochen und Nürnberg gezwungen, dem vierhundertjährigen Geburtsfeste seines großen Sohnes einen beschränkteren, mehr lokalen Charakter zu geben. Und siehe da, dieses Fest, welches nur ein Fest der Hoffnung werden sollte, ist ein Fest der Erfüllung geworden; was damals Wunsch, Ahnung, Sehnsucht gewesen, ist Wirklichkeit geworden, und wenn auch in kleinerem Kreise, so feierte die Stadt doch herrlicher, als sie je träumen konnte, diesen schönen Tag. Die Erinnerungsfeier auf dem Johannes-Friedhofe am Morgen des 21., bei welcher Freiherr von Löffelholz die von Prof. Wanderer verfaßte Festrede sprach, wurde durch regnerisches Wetter wohl etwas beeinträchtigt, aber nicht gestört. Ihr folgte um 11 Uhr die Eröffnung der Dürer-Ausstellung im Germanischen Museum und Abends das Festbankett, beide wieder durch Reden und Toaste, Musik und Gesang verherrlicht. — Einen stilleren Verlauf nahm die Feier in Wien, wo sich in erster Linie das k. k. österreichische Museum durch Veranstaltung einer Dürer-Ausstellung und Herausgabe einer Festpublikation, auf die wir zurückkommen, der Sache angenommen hatte. Die Künstler Wien's feierten das Andenken des Altmeisters bei ihrer am 20. Mai veranstalteten Maifahrt durch Bekränzung des Dürer-Steins auf dem Kahlenberge. — In München vereinigten sich der historische Verein und der Alterthumsverein zu einem Festbankett; außerdem fand im Hof- und Nationaltheater eine Festvorstellung statt. — Der Düsseldorfer Künstlerverein „Malkasten" beging das Fest in den schön geschmückten Räumen seines Gesellschaftshauses durch ein Abendessen, bei welchen außer Tischreden und Gedichten auch durch Transparentgemälde die Persönlichkeit Dürer's und seine Kunst auf sinnige Weise gefeiert wurde.

B. **Professor Camphausen** in Düsseldorf hat jüngst einige interessante kleine Reiterporträts vollendet, welche sich nur wenige Tage auf der Permanenten Ausstellung von Ed. Schulte befanden, wo in letzter Zeit durch die neuen Bilder von Bautier, den beiden Achenbach, Tidemand u. A. eine Vereinigung der vorzüglichsten Kunstwerke zu finden war. Haben wir schon bei dem großen Bilde Friedrich des Großen gesehen, daß Camphausen im historischen Reiterporträt seine eigentliche Spezialität findet, so bewiesen dies seine neuen Schöpfungen wieder auf's deutlichste. Dieselben zeigten uns König Wilhelm, den Kronprinzen, den Prinzen Friedrich Karl, Fürst Bismark und Graf Moltke in sprechender Aehnlichkeit und geistvoller Auffassung höchst charakteristisch dargestellt. Sie waren zwar nur grau in grau gemalt, überraschten aber durch eine prächtige Wirkung und werden sich in der Vervielfältigung, wofür sie bestimmt sind, jedenfalls sehr gut ausnehmen.

B. **Michael Munkacsy** in Düsseldorf, welcher durch sein Gemälde „Die letzten Tage eines Verurtheilten" so ungewöhnliches Aufsehen erregte, hat unlängst wieder ein größeres Bild vollendet, das in mancher Beziehung das frühere übertrifft, wenn es auch im Gegenstand minder packend und

effektvoll erscheint. Wir sehen einen verwundeten ungarischen Soldaten, der in einer großen Bauernstube seines Heimathsdorfes die Begebnisse des Kriegs erzählt, während eine Menge Frauen und Mädchen, Krüppel und Greise beschäftigt ist, Charpie zu zupfen, wobei sie dem Redenden mit Aufmerksamkeit zuhört. Die Komposition ist geschickt und verständig, das Kolorit von großer Kraft und Tiefe, vor Allem aber ist es die fein individualisirende Charakteristik in den verschiedenen Figuren jeden Alters und Geschlechtes, welche den Hauptvorzug des Gemäldes bildet, das ganz geeignet ist, den Ruf seines Autors dauernd zu befestigen.

= **Von der Mosel.** Auch in diesem Jahre haben an dem römischen Sommerpalaste zu Nennig — der durch seine falschen Inschriften wie durch sein herrliches Gladiatoren-Mosaik eine doppelseitige Berühmtheit erlangte — weitere Ausgrabungen stattgefunden. Dieselben galten dem nördlichen, auf dem Pfarrkirchhof belegenen Flügel der Villa und wurden theilweise mit Bergleuten bewerkstelligt. Das Resultat war ein unerwartetes in Bezug der Ausdehnung des um 2000' langen Gebäudes und macht weitere Ausgrabungen nach Abräumung der Felder im Herbste nothwendig. Zu gleicher Zeit wurde drei Stunden unterhalb Nennig auf der Höhe des rechten Moselufers bei Köllig eine kleinere römische Villa vollständig aufgedeckt und sorgfältig gezeichnet. Sie wird demnächst in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande im Druck erscheinen. Geleitet wurden diese Ausgrabungen von Prof aus'm Werth, der sich in diesen Tagen in Begleitung eines archäologischen Zeichners (des Architekten und Malers Hammer aus Nürnberg) nach Italien begeben hat.

Inserate.

Heft 9 der Zeitschrift nebst Nr. 17 der Kunst-Chronik wird Freitag den 16. Juni ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

16. Juni



Nr. 17.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Gothisches aus Tirol.

? An der Landstraße nach Botzen, etwa eine Viertelstunde nördlich von Neumarkt, befindet sich das Dörflein Vill und in demselben eine alte Kirche, deren schwerfälliges Aeußere nicht gerade viel verspricht. Der viereckige Thurm bricht oberhalb der Schalllöcher plump ab, der Gemeinde scheinen somit die Kräfte gefehlt zu haben, ihn stylgemäß zu vollenden. Vor die Mitte der Kirche hingestellt, giebt er für diese die Vorhalle, unter der sich das einfache, aber schöne Thor wölbt. Ueberrascht wird man beim Eintritt in die Kirche durch die edlen Verhältnisse der Schiffe, der Gewölbe und des Chores; man findet sich unerwartet in einem, wenn auch kleinen, doch schönen Bau. Der Chorschluß der Seitenschiffe ist geradlinig, das Mittelschiff verlängert sich durch den polygonen Chor über die Seitenschiffe. Die mächtigen Rundpfeiler aus gelblichgrauen Sandsteinen, je zwei an jeder Seite, verzweigen sich ohne Kapitäle in die Rippen der Gewölbe. An den ersten lehnt sich die schön gearbeitete Basis einer Kanzel, ebenfalls aus Sandstein. Das Netzgewölbe zeigt arge Risse, das Stabwerk der Fenster ist zum Theil herausgebrochen. Besonders interessant ist das Sakramenthäuschen an der nördlichen Chorwand. Es reicht vom Boden bis zum Gewölbe und ist an die Mauer gelehnt. So steigt es in mehreren Aufsätzen mit Stäben, Fialen und anderem Zierrath empor und schließt mit einem thurmartigen Baldachin, unter dem ein Heiliger steht. Dieses schöne Werk ist aus Sandstein zierlich gemeißelt, leider jedoch so dick von mehrfachen Kalklagen überkleistert, daß man die Feinheit der Formen nur schwer beobachten kann. Unter dem Kaltüberzug wird die Spur polychromer Bemalung sichtbar. Auch dieses Sakramentshäuschen ist mannigfach beschädigt, Pfeiler und Fialen sind abgebrochen. Die Kirche wurde unter Kaiser Josef als überflüssig dem Gottesdienste entzogen und als Magazin verwendet, wobei sie stets offen blieb, so daß die Schuljugend sich dort tummelte und mit Steinen nach den Spatzennestern warf. Jetzt, nachdem man auf ihren Kunstwerth aufmerksam geworden, ist sie wenigstens gesperrt, und man muß den Schlüssel beim nächsten Bauer holen. In Tirol baut man manche überflüssige Kirche, wie z. B. das barbarische Kloster am Hirschanger bei Innsbruck; möchte man dafür die Kirche von Vill herstellen! Wünschenswerth wäre es, wenn vor ihrem gänzlichen Verfall ein Architekt die Dimensionen ausmessen und die Details abzeichnen wollte.

Ueber die Geschichte dieser Kirche verdanken wir den Mittheilungen des P. Just Laburner Folgendes. Am Sonntag vor Petri Kettenfeier schloß die Gemeinde mit Meister Konrad, dem Steinmetzen von Neumarkt, einen Vertrag, dem zufolge der Chor und wohl auch das Sakramentshäuschen an der Wand desselben gebaut wurden. Fünfzig Jahre später entschloß man sich, dem Chor das Langhaus anzubauen, an dessen Façade der Kirchthurm mit der Eingangshalle darunter sich erheben sollte. Die Ausführung wurde dem Meister Hans Juno, Steinmetz und Bürger von Sterzing, der auch den Bau des schönen Thurmes von Tramin begonnen hatte, übertragen. Als ihn 1468 der Tod hinraffte, übernahm Meister Peter Hofer die Fortsetzung des Baues, ihm folgte 1473 der Steinmetz Meister Peter von Urfal, gesessen zu Tramin. Da spätere Kontrakte nicht vorliegen, darf man ihn wohl als den Vollender des Baues, wie er heute noch steht, betrachten.

Auf einer Terrasse des Mittelgebirges, etwa eine

halbe Stunde von Vill, liegt das Dorf Pinzon oder Pinzan mit einer gothischen Kirche, welche einen Altar birgt, den jeder Freund mittelalterlicher Kunst besuchen sollte. Die Kirche ist durch keine Renovation verunstaltet, weil der Gemeinde glücklicherweise das Geld dafür gefehlt zu haben scheint. Erst 1862 strich man die Gewölbkappen blau an, setzte Sterne hinein und bemalte die Rippen in der Farbe des Sandsteins, der in der Gegend bricht. Die Kirche ist einschiffig, an der Façade eine Rose mit radförmigem Maßwerk. Der Chor schließt mit einem Polygon von fünf Flächen; er hat vier Fenster, das mittelste, dessen untere Hälfte leider verändert ist, schmücken alte Glasgemälde, daran reihen sich an der Epistelseite zwei Fenster, während rechts die vorderste Fläche des Polygons blind blieb. Die Stäbe der Fenster und das Maßwerk sowie die Fenster des schlanken Thurmes sind sehr zierlich gemeißelt, Manches freilich zerstört. Das Schiff der Kirche besitzt nur an der Epistelseite Fenster, an der Evangelienseite ist die Sakristei wie eine zopfige Todtenkapelle angemauert. Besondere Aufmerksamkeit erregen die Kapitäle der beiden Pfeiler am Eingang des Chores. Statt der Laubornamente erblicken wir phantastische Thiergestalten, die um sie herumkriechen und an dem linken eine Maske, welche an die der alten Tragöden erinnert. Ob diese Kapitäle, die ebenfalls aus Sandstein sind, nicht vielleicht aus einer alten romanischen Kapelle stammen? Erwähnung verdient auch die steinerne gothische Kanzel.

Ueber die Zeit des Baues und den Meister fehlt bis jetzt jede Kunde. Die Kirche ist gewiß älter als der Flügelaltar, der unsere Beachtung im hohen Maße verdient. Die Predelle ist in der Mitte nischenartig vertieft, wohl zum Aufbewahren der Hostien, Kelche und Monstranzen. An der Stütze rechts erblicken wir im Flachrelief vorn die heilige Margaretha, seitlich den heiligen Florian, an der links vorn die heilige Martha, seitlich den heiligen Georg. Der prachtvolle Mittelschrein zerfällt architektonisch in drei Felder, die beiden seitlichen etwa halb so breit wie das mittlere, alle drei von vorspringenden Baldachinen überragt. Das rechte Seitenfeld nimmt der heilige Stephan, das linke der heilige Laurentius ein, im mittleren thront die Madonna und reicht dem Kinde, das segnend die Finger erhebt, einen Apfel, über ihr schweben Engel mit der Krone, hinter ihr drängen sich Engel. Das nackte, etwas fette Kind ist nach Form und Haltung sehr natürlich, die Madonna anmuthig. Diese Gestalten, welche beiläufig eine Höhe von drei Fuß haben, sind ganz; die die der Seitenflügel, um ein Drittel kleiner, sind Hautreliefs. Jeder Seitenflügel zerfällt durch Stäbe in vier Flächen, vor jeder Fläche steht ein Heiliger: rechts Augustinus, Nikolaus, Leonhard, Martinus, während ich für die vier links die Namen wegen mangelhafter Kenntniß der katholischen Ikonologie nicht angeben kann. Die Rückseite der Flügel ist bemalt, jeder in ein oberes und unteres Feld getheilt. Der rechte zeigt uns oben den heiligen Stephan vor dem hohen Rathe, unten Lucianus im Bett, vor ihm steht Gamaliel und weiter abwärts vier offene Särge mit Todten im Leichengewand: Nicodemus, Abdias, Gamaliel, Stephan. Die Personen sind auf den Gemälden mit Namen bezeichnet. Auf dem linken Flügel sehen wir oben die Steinigung des Stephan, wobei sich ein Henker gewaltsam rückwärts beugt, unten die Leichen des heiligen Stephan und Laurentius; Kardinäle und Bischöfe stehen zu ihren Füßen, zu Häupten der Kaiser Theodosius und Eudoxia, aus deren Munde ein geschwänztes Teufelchen fährt. Die Köpfe sind durchaus charakteristisch, die Gewänder gut angelegt, die Malerei steht jedoch an Werth hinter dem Schnitzwerk zurück. Im Allgemeinen sind diese Bilder leidlich erhalten, besonders die fleißig ausgeführten Köpfe, von den Kleidern ist an einigen Stellen die Farbe abgefallen. Ueber dem Mittelschrein erheben sich schlanke Baldachine mit Spitzgiebeln und Fialen, in der Mitte der gekreuzigte Christus mit Johannes und Maria darüber, und dazwischen Engel. An den Seiten des Schreines steht rechts in ganzer Gestalt St. Peter und St. Paulus. Die Fassung der Bildwerke ist im Ganzen wohl erhalten, besonders die Bemalung der Köpfe; Mäntel und Baldachine sind mit Gold überzogen, die Untergewänder hat man — wohl weil die ursprünglichen Farben nachdunkelten, — neu angestrichen, leider nach dem modernen Hosenmuster à la Pfeffer und Salz. Da ließe sich jedoch leicht helfen. Die Schnitzwerke sind bis in's kleinste Detail fleißig ausgeführt, die Köpfe voll Kraft und Ausdruck, die Draperie reich und wohl verstanden. Die Form der Trachten und Rüstungen berechtigt dazu, den Altar in das letzte Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts zu verlegen. Wer mag der Meister sein? Man nennt Michael Pacher aus Brunecken. Als ich vor den Altar trat, fiel mir sogleich dieser berühmte Meister ein, Manches erinnerte mich an seine Manier, soweit ich sie in der Erinnerung habe. Der Altar ist jedenfalls gut genug, ihm zugeschrieben zu werden, es fehlt uns aber jeder urkundliche Beleg, jeder thatsächliche Anhalt, um dieses unangefochten thun zu dürfen. Von Monogramm oder Inschrift an der mit grünen Arabesken auf grünem Grund geschmückten Rückseite oder sonst an einer Stelle war nichts zu entdecken. Als Künstler jener Zeit sind neben Pacher noch Meister Hans Meler von Judenburg und Hans Klocher von Brixen beglaubigt, von jenem liegt eine Urkunde aus dem Jahre 1421, von diesem aus dem Jahre 1486 vor. Beide wirkten in Südtirol. Es ist hohe Zeit, diesen prächtigen Altar unter verständige Aufsicht zu nehmen, eh' ihn die Unkenntniß der Bauern oder die Roheit eines Curaten durch eine Verrenovirung zu Grunde richtet.

Korrespondenzen.

Rom, den 19. Mai 1871.

Vielleicht ist es Ihnen nicht unlieb, einen kurzen Bericht über die gegenwärtige Ausstellung an der Piazza del popolo zu erhalten, um so mehr, als auch deutsche Künstler sich lebhaft daran betheiligt haben. Bei der Prüfung der ausgestellten Werke drängt sich vor allem die Wahrnehmung auf, daß weit die besten Leistungen, sowohl der Skulptur wie der Malerei, dem Porträtfache angehören, während andererseits historische Darstellungen fast ganz fehlen. Es scheint uns diese immer mehr durchdringende Pflege des Porträts ganz zeitgemäß zu sein; sowie das Seelenstudium in unsern Tagen zu einer nie vorher gekannten Ausbildung und Bedeutung gelangt ist, so bildet das Porträt die sicherste Basis zu einem neuen, monumentalen Stil in Plastik und Malerei, den wir von der nächsten Zukunft zu erhoffen uns nicht versagen können.

Die Werke der drei Porträtmaler Lenbach, Healy und De Sanctis ragen vor allen anderen hervor. Die Vortrefflichkeit der Bilder Lenbach's ist in Deutschland wohl genugsam bekannt; um so mehr erfreut es uns, wenn auch in Italien die bedeutenden deutschen Meister recht emsig auftreten und den Italienern zeigen, daß die deutschen Barbaren auch noch in anderen Dingen als den Waffen sich auszuzeichnen wissen.

Lenbach führt uns hier das Porträt des Bildhauers Kopf (vom Jahre 1867) in schlagender Aehnlichkeit vor. Zeichnung, Kolorit und Ausdruck sind Eins; wir haben hier das unmittelbarste Leben und doch eine fein abgemessene Darstellungsweise. Gleichwohl soll das Bild nicht zu Lenbach's bedeutendsten Werken gehören; was uns einzig daran auffiel, ist der etwas anspruchslose, blasse Ton, der trotz aller Lebendigkeit des Fleisches darin vorherrscht.

Von einer bezaubernden Liebenswürdigkeit, verbunden mit hohem Adel des Gefühls und der Formen, ist sodann das Porträt einer jungen, vornehmen Römerin von De Sanctis. Welch' weicher farbiger Duft ist über das jugendschöne, fein beseelte Antlitz ausgebreitet! Mit großem Gefühl sind in dem veilchenfarbenen Seidenkleid die naiv-nobeln Körperformen ausgeprägt.—Von mehreren andern Porträts desselben Künstlers tritt noch der Kopf einer Dame mittleren Alters durch feine, psychologische Zeichnung, sowie durch Plastik hervor.

Endlich sind die Porträts des Amerikaners Healy ohne Ausnahme durch milde Uebergänge der Farben, sowie durch ein saftiges, lebendiges Kolorit ausgezeichnet. In der Komposition der Figuren und der Gruppen ist er dagegen äußerst nachlässig und geschmacklos. Sein bestes hier ausgestelltes Werk ist das Porträt Lißt's am Klavier. Aus der Gruppe, in welcher der amerikanische Dichter Longfellow mit einem Mädchen dargestellt ist, müßte man die Köpfe herausschneiden, um zu ihrem rechten Genusse zu gelangen. — Geradezu geschmacklos in der Komposition ist aber ein drittes Bild, wo eine junge Mutter ihr Kind liebkost. Die häßlichste Linie zieht sich vom dicken Kopf derselben über den hölzern gebogenen Arm auf die Krinoline hinab. Das Kolorit ist aber ungemein harmonisch, mild und wahr; wenn uns auch die bläulich-karmoisinrothe Gesichtsfarbe der Mutter nicht gefällt, so stimmt an und für sich diese Farbe doch zu den übrigen Tönen.

Unter den sonstigen Bildern besitzt die Iphigenia des Prof. Riedel gewiß einen sehr hohen Werth, wenn sie auch in einem theatralisch-konventionellen Stile gehalten ist, der wenig dem heutigen Geschmacke entspricht. Eine jungfräuliche Figur mit Schleier und Diadem, in dunkelrothem, idealem Gewand und gelblichgrünem Ueberwurf ist von einem Dreifußfeuer rosig beleuchtet. Ihr Antlitz zeigt wenig lebensfähige Ausbildung, um so prächtiger leuchtende Farbeneffekte hat der Künstler in das vom Licht getroffene Gewand zu verlegen gewußt. — Es ist wahr, es giebt eine Farbenschönheit und eine Linienschönheit, ganz unabhängig vom menschlichen oder überhaupt von irgend einem einzelnen Körper der Natur; die Teppichstickerei einerseits, die Ornamentik andererseits sind dafür ein Beweis. Aber dennoch haben diese Künste ihre Gesetze der Natur ablauschen müssen, und diese bleibt immer ihre reichste Fundgrube der Verjüngung und Bereicherung. Wenn nun aber einmal Menschen dargestellt werden sollen, so muß unseres Erachtens ihrer natürlichen Harmonie in Farben und Linien so weit Rechnung getragen werden, als es nicht etwa architektonische Rücksichten verbieten. So werden z. B. Freskenbilder, die eine Decke schmücken sollen, in Farben und Linien konventioneller behandelt werden müssen, als ein Porträt oder ein Rahmenbild, weil sie mit der Architektur in engeren Zusammenhang treten sollen, und deren Wirkung nicht stören, sondern nur einen Theil derselben bilden dürfen. Wenn uns aber in Gemälden, die mit der Architektur gar nicht oder nur lose zusammenhängen, überall vom architektonischen Stil losgelöste konventionelle Prinzipien der Farben- und Formbehandlung unmotivirter Weise entgegentreten, während wir doch vor allem eine Darstellung aus dem Leben darin suchen (das ja auch in seiner Naturwahrheit schöne Farben und Linien besitzt), so wird dadurch die Einheit des Kunstwerks gestört und dessen Wirkung geschwächt. Damit ist allerdings nicht gesagt, als ob nicht auch im selbständigsten Gemälde auf den Rahmen Rücksicht genommen werden müßte.

Das Bild von Barolli aus Parma, das uns ein junges Mädchen zeigt, wie es ihr jüngstes Schwesterchen küßt, ist ein neuer Beweis dafür, wie sehr ein warmes, gesundes Gefühl dem Künstler zur Verschönerung der Zeichnung hilft und gleichsam seine Hand führt. Der Kopf des Kindes ist von großer, schöner Lebenswahrheit,

die Hände des älteren Mädchens drücken viel Empfindung und Grazie aus; und über diesen Vorzügen sieht man manche Unvollkommenheiten nach. — Paul Schobelt führt uns in einem Rundbild eine Römerin mit ihrem Säugling, sowie mit einem andren kleinen Knaben vor, vielleicht mit Anspielung auf Madonnenrundbilder. So ausgezeichnet aber die Komposition in Bezug auf Linien ist, so ist doch den Farben ein blos freskoartiger, stellenweise roher Ton eigen. — Größere Mängel lassen sich an den Werken des talentvollen Romáko bemerken; wohl wenigen steht eine so frische, flotte, zugleich lebendige und schöne Zeichnung zu Gebote, wie er in dem jungen römischen Landmädchen mit einem Orangenkorb auf dem Kopfe entwickelt; Plastik, Harmonie und Wahrheit in den Farben lassen dagegen Manches zu wünschen übrig. Ein ähnliches Landmädchen desselben Künstlers, das eine Korngarbe auf den Kopf hebt, ist aber auch in der Zeichnung weniger trefflich. Und warum immer römische Landbirnen? — Einige Spanier sind dagegen in dieser Ausstellung vertreten, welche die Zeichnung wieder sehr zurücktreten lassen und ihren ganzen Fleiß nur auf die koloristische Ausführung der Köpfe verwenden. So warme und leuchtende Effekte sie darin zum Theil hervorbringen, so halten sie sich gleichzeitig doch nicht frei von Uebertreibung und stellenweiser Wüstheit und lassen eine zu große Nachahmung ihrer alten Meister erkennen. Studiren, aber original bleiben, das ist doch wohl die Aufgabe des Künstlers. — Ein verdienstliches Bild, nur noch etwas hart und bunt ist endlich „Luther bei dem Kurfürsten von Sachsen“ von dem Schweizer Corrodi.

Um auf die Skulpturen überzugehen, so fanden wir in der Porträtbüste einer Frau mittleren Alters von Cencetti jenen edlen, sorgfältigen Realismus, wie wir ihn wünschen. Von feiner Schönheit ist ferner die Marmorbüste eines römischen Modells von Eduard Müller. Ein fleißiges Studium der Natur zeigen außerdem zwei Porträtbüsten in Terracotta von Luigi Guglielmi, wovon die eine den Kopf des Bildhauers Prof. Wolf darstellt. Nur ist der Ausdruck leider vom Künstler etwas schroff gegeben worden. Ein Knabenkopf von Breymann besitzt viel naive Frische. Eine Gewandfigur von Anton Werres ist mit Schönheitsgefühl und Sorgfalt ausgeführt, aber viel zu konventionell. An dem „Lesenden Fräulein“ von Tantardini aus Mailand dagegen, dessen Oberkörper zwar verzeichnet ist, findet man am Kleide eine gute, nur etwas zu reiche und wahllose Wiedergabe natürlicher Motive. An der Skizze vom Bildhauer Kopf, die den Kampf des keuschen Joseph mit der Pharaotochter vorführt, ist die frische Erfindung und glückliche Gruppirung zu loben.

Die Bildhauer italienischer Nationalität haben kürzlich an das Munizipium und an die Regierung Eingaben gerichtet, worin sie um eine Verbesserung ihrer gegenwärtigen Lage bitten. Sie sind es, die vielleicht am meisten von dem diesjährigen Mangel an Fremden zu leiden hatten, an welche sie bis dahin so bequem ihre Nippessachen losschlugen. Hoffen wir, daß mit der Verlegung der Residenz hierher und mit den darauffolgenden öffentlichen Neubauten die Lage der Künstler sowohl verbessert, als auch ihr Sinn höheren Aufgaben zugewendet werde als der Fabrikation von bloßen Andenken für die Fremden.

Hans Semper.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

= **Coblenz.** Die Kaiserliche Archiv-Verwaltung in Berlin hat die Mittel bereit gestellt, um den im Coblenzer Staatsarchiv befindlichen Codex, welcher Leben und Thaten des Bruders Kaiser Heinrich VII., des Erzbischofs Balduin von Trier, in Schrift und Bildern darstellt, (das Balduineum) herauszugeben. Die farbigen Bilder sind für die Kostümgeschichte des vierzehnten Jahrhunderts von der größten Wichtigkeit, und wir dürfen von dem einsichtigen Herausgeber, Archivrath L. Eltester in Coblenz, eine gewissenhafte tüchtige Arbeit erwarten.

E. S. **Der Katalog der großh. Gemäldegalerie zu Oldenburg** ist jüngst in dritter vervollständigter Auflage erschienen und lenkt von Neuem die Aufmerksamkeit auf die zwar kleine, aber eine Anzahl sehr werthvoller Schöpfungen, namentlich der niederländischen Schule enthaltende Sammlung. Die von dem Galeriedirektor von Alten besorgte Arbeit ist nach Inhalt und Anordnung eine musterhafte. Die Einleitung giebt eine vollständige, von Aktenstücken begleitete Geschichte der Galerie, deren Grundstock die 1804 vom Herzog Peter von Holstein-Oldenburg angekaufte Gemäldesammlung des Malers H. W. Tischbein bildet. Das Verzeichniß dieser Sammlung, welches der Verf. vollständig abdruckt, ist namentlich interessant wegen der Aenderungen, die bezüglich der Autorschaft einzelner Bilder zwischen sonst und jetzt eingetreten sind. Die Tischbein'sche Sammlung umfaßte im Ganzen 85 Gemälde, zu denen im Laufe der Zeit bis 1870 über 200 neu hinzugekommen sind. Das nach Schulen geordnete Verzeichniß der Bilder, dem ein alphabetisches Namensregister folgt, zeugt von großer Sorgfalt in Abfassung der historischen Notizen, die den Künstlernamen beigefügt sind. Eine willkommene Zugabe bilden die vier Tafeln mit Monogrammen, Wappen und Inschriften, die sich auf einzelnen Gemälden finden; sehr zweckmäßig und nachahmungswerth ist auch der breite Papierrand, welcher zu gelegentlichen Notizen vollauf Raum gewährt. Bei der Bestimmung der Meister hat der Verf. neben dem eigenen auch die Urtheile Waagen's und Mündler's zu Rathe gezogen und die Bestimmungen des erstern überall durch ein beigefügtes „W“ gekennzeichnet.

* **Unter dem Titel: „Roma artistica“** erscheint seit März d. J. in Rom eine Monatschrift für Kunst und Kunstgewerbe, welche namentlich das moderne Kunstleben Rom's zu schildern und zu fördern bestimmt ist. Sie enthält Biographien, Darstellungen von Werken der alten und neuen Kunst, Notizen aus den Ateliers, Uebersichten über die laufenden Ausstellungen, Auktionen, Konkurse u. s. w. Als Redakteur nennt sich R. Ojetti; die Mitarbeiter scheinen vorzugsweise Künstler zu sein. Der Preis beträgt jährlich 30 Lire. Die erste Nr. enthält u. A. eine kurze Biographie Giulio Romano's, einen Aufsatz über den Palazzo di Venezia und verschiedene Mittheilungen über Werke moderner Malerei und Kunstindustrie (Goldsachen, Mosaiken u. A.) mit sehr mäßigen Illustrationen in Farbendruck, Photographie und Lithographie, im Ganzen 8 Seiten Text in 4° und 6 Tafeln. Wenn sich das Blatt in Gehalt und Ausstattung nicht auf eine anständigere Höhe zu schwingen im Stande ist, wird es kaum ein langes Leben haben.

Kunstauktionen. Die Montmorillon'sche Kunsthandlung in München kündigt die Versteigerung der Gemäldesammlung des Fürsten von der Leyen zum 26. d. Mts. an. Die Sammlung, der auch einige aus anderem Besitz stammende Stücke hinzugefügt sind, enthält zum größten und besten Theile Werke moderner deutscher Meister, als Bürckel, Kirner,

Kaltenmoser, Reher, Alb. Zimmermann, Klein, Rottmann, von Letzterem eine griechische Landschaft (Delbos) aus seiner besten Zeit und zwei italienische Landschaften,. deren eine, den Hafen von Genua darstellend, vom Meister auf seiner zweiten italienischen Reise auf Bestellung des Fürsten gemalt wurde. — An demselben Tage beginnt in R. Weigel's Kunsthandlung in Leipzig die Versteigerung mehrerer Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Kunstbüchern u. s. w., aus dem Nachlaß des Güterdirektors Grün in Wien, des Kupferstechers J. C. Löbel in Leipzig, des Malers Gustav Schlick in Dresden und Anderer. Der Katalog zählt über 3000 Nummern.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die Holbein-Ausstellung in Dresden verspricht nach den bereits eingegangenen Anmeldungen ebenso reichhaltig wie interessant zu werden. Neben der Vergleichung der beiden „Madonnen mit der Familie Meyer“ aus Dresden und Darmstadt, welche das Hauptinteresse der Ausstellung bilden wird, werden namentlich die von der Königin von England zugesagten sechs kostbaren Portraits der Windsor- und Hampton-Court-Sammlung (Sir Henry Guildford, Duke of Norfolk, Hans von Antwerpen, Derich Born, Reskymer und die sogenannten „Aeltern Holbeins“, ein Bürger mit seiner Frau von H. Holbein dem Vater) eine Zierde der Ausstellung sein. Von den öffentlichen Sammlungen Deutschlands haben Berlin, Braunschweig, Carlsruhe, Leipzig, Prag und Weimar ihre Holbein-Gemälde und Zeichnungen bereits zugesagt und weitere Verwilligungen stehen in Aussicht.

E. S. **Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen** ist wohl unbestritten diejenige Gesellschaft dieser Art, welche in Deutschland die umfassendste und nachhaltigste Wirksamkeit im Interesse der bildenden Kunst entwickelt hat. Der Anregung und Unterstützung des Vereins verdanken verschiedene hervorragende Schöpfungen der monumentalen Malerei ihre Entstehung, wie die Rethel'schen Fresken im Rathhaussaale zu Aachen, die Bendemann'schen Wandgemälde in der Aula der Realschule zu Düsseldorf, die Ausmalung des Rathhaussaales zu Münster mit historischen Bildnissen von Ab. Schmitz, Röting, Bewer u. A. Es sind im Ganzen 86 Kunstwerke, die der Verein seit seinem Bestehen, 1830—1871, in Kirchen, Schulen, Rathhäuser und andere öffentliche Bauwerke gestiftet hat, gewiß eine anerkennenswerthe Leistung der privaten Kunstpflege. Mit dieser Hauptaufgabe verbindet der Verein das System der Verlosungen und Prämienvertheilungen, welches sich leider wohl bei Kunstvereinen von provincialem Charakter nicht so leicht wird beseitigen lassen als es bei solchen von wesentlich kommunaler oder lokaler Bedeutung hier und da mit Glück geschehen konnte, um alle Mittel auf Förderung öffentlicher Kunstinteressen, Vermehrung städtischer Sammlungen, künstlerischer Ausstattung von Gebäuden, Spaziergängen, freien Plätzen u. s. w. zu vereinigen. Im Uebrigen hat der Rheinisch-Westfälische Verein bei der Auswahl seiner Prämienblätter keineswegs der leidigen Rücksicht auf den kindlichen Kunstgeschmack des Kleinstädters durchweg Raum gegeben, vielmehr auch Werke der nachbildenden Künste in's Leben gerufen, welche, für die Dauer geschaffen, den ernsten Kunstfreund im höchsten Grade zu erfreuen im Stande sind. Es sei in dieser Beziehung nur an Keller's Stich der Disputa, an das „Rethel-Album“, an die Stiche von Glaser nach P. Veronese's Kreuzschleppung, von Vogel nach Knaus' Spieler erinnert. Im Ganzen sind es 37 Nummern, welche der Verein seit seiner Gründung an dergleichen Prämien zur Vertheilung gebracht hat. — Seiner Mitgliederzahl nach, die in einem erfreulichen Wachsen begriffen ist, dürfte der Verein wohl der bedeutendste in Deutschland sein, desgleichen in Hinsicht der Jahreseinnahme. Dem jüngst erschienenen Jahresberichte zufolge betrug erstere Ende 1870 5400, letztere für 1869/1870 bei 4975 Aktien à 5 Thaler in Summa nahe an 25,000 Thlr. Dem Fond für öffentliche Kunstzwecke wurden etwa 6000 Thaler, als ein Viertel des Reingewinns, zugewiesen, so daß dieser mit den Beständen des Vorjahrs und Zuschüssen von Kirchen- und Gemeindeverwaltungen, denen Gemälde gewidmet wurden, nahe an 25,000 Thaler betrug. Die Hälfte der Reineinnahme wurde mit 12,073 Thaler dem Verlosungsfond und das letzte Viertel dem Prämienfond zugewiesen. Die für dieses Jahr bestimmte Prämie ist ein Stich von F. Dinger nach Hiddemann's „Aus alten Zeiten“. — Die diesjährige Ausstellung, welche am 29. Mai in Düsseldorf eröffnet wurde, enthält 253 Oelgemälde, 9 Aquarelle und Zeichnungen, 3 Skulpturen und 2 Kupferstiche. Die Gemälde theilen sich nach den einzelnen Kunstfächern in 10 Historienbilder, 76 Genrebilder, 8 Schlachten- und Soldatenbilder, 126 Landschaften, 16 Thierstücke, 3 Porträts, 8 Stillleben und 6 Architekturbilder. Unter den ausgestellten Werken ist vor Allem ein Bild von Professor L. Knaus zu nennen, welches das Begräbniß eines Kindes darstellt und von außerordentlicher Schönheit ist. Dann noch bedeutende Werke von L. Des-Coudres in Karlsruhe, Otto in München, Scher, Geselschap, Rethel, Risse, Sondermann, Wieschebrink in Düsseldorf und Webb in Antwerpen. Der Rheinisch-Westfälische Kunstverein wird in diesem Jahre etwa 12,000 Thaler zu Ankäufen von Kunstwerken für die Verloosung unter seinen Mitgliedern verwenden können.

Der Baseler Kunstverein veröffentlicht seinen Jahresbericht für 1870. Wir entnehmen demselben folgende Daten. Die Zahl der Mitglieder belief sich auf 663, darunter 19 Ehrenmitglieder. Das St. Jakobsdenkmal, von Bildhauer Schlöth entworfen und in Rom ausgeführt, geht seiner Vollendung entgegen. Die zugehörigen Figuren sind bereits fertig und es bleibt nur noch übrig das Postament aufzuführen, um am Jahrestage der Schlacht von St. Jakob die Einweihungsfeier begehen zu können. Die noch fehlenden Mittel hofft man durch Beihülfe des Staates flüssig zu machen. Die Gesammtkosten werden sich auf 100,000 Franken belaufen. — Der Bau der Kunsthalle ist ebenfalls bis auf die innere Ausrüstung vollendet. Dem Raffael- und Bramante-Denkmal in Urbino wurden 1000 Franken zugewandt. — Die Festversammlung der Schweizerischen Kunstvereine wird dieses Jahr in St. Gallen stattfinden, woselbst ein Kunstmuseum im Entstehen begriffen ist, zu welchem 180,000 Franken freiwillige Beiträge und eine geeignete Liegenschaft zur Verfügung stehen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Ueber das neueste Gemälde von L. Knaus, welches nur kurze Zeit auf der Ausstellung des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins in Düsseldorf zu sehen war, schreibt der Kunstreferent der Kölnischen Zeitung: „Wie alles, was Knaus schafft, ist auch dieses Bild wieder von einer eigenthümlichen Anziehungskraft; wie fast alle Werke des Meisters, macht es auf den ersten Blick einen höchst eigenthümlichen malerischen Eindruck, verlangt dann aber und belohnt eine eingehende aufmerksame Betrachtung, denn Knaus ist nicht nur ein Meister des Kolorits und ein Virtuose in der Behandlung, wie es deren wenige gibt und gegeben hat, er ist, was sich nicht immer dazu findet, ein sinniger Beobachter und inniger Darsteller der seelischen Motive, welche der äußeren Erscheinung zu Grunde liegen. Auch in diesem Bilde, „ein Leichenbegängniß in einem hessischen Dorfe“, sehen wir eine Menge von naiven, anmuthigen und ergreifenden Zügen, welche der Natur aufs feinste abgelauscht sind. In der Gruppe, welche links in dem geschlossenen Hofe zusammengedrängt steht, die Schulkinder um den alten Schulmeister versammelt, ein Grablied anstimmend, Weiber, Anverwandte und Nachbarn dahinter, sehen wir Aeußerungen der verschiedensten Seelenstimmungen: die naive, ängstlich unbewußte Aufmerksamkeit der kleinsten, die mehr oder minder angeregte Theilnahme der größeren Kinder, der größere oder geringere Eifer, mit welchem sie singen, zum Theil wohl recht schlecht singen, wie der Blick des alten Schulmeisters verräth, das Mitgefühl der Mädchen und Frauen, bei einer derselben bis zum Weinen sich steigernd, ist ganz trefflich dargestellt: jedes Individuum äußert sich in seiner eigensten Weise, und Manches möchte uns humoristisch anregen, ein Lächeln erwecken, läge nicht eine ernste Traurigkeit über dem Ganzen. Gegenüber dieser Gruppe steigt in tiefer Betrübniß ein hochbejahrter Mann, der Hauptleidtragende, die hohe Außentreppe des Hauses herab, altersschwach zitternden Ganges, mit der Hand längs der Mauer des Hauses Stütze suchend. Hinter ihm oben erscheinen die Leichenträger, den Sarg eben zur Thür heraustragend. Unten im Vordergrunde steht vom Rücken gesehen der Führer des Leichenzuges, der die Ceremonie anordnet, und noch weiter nach vorn die Bahre mit dem schwarzen Leichentuche.

Die ganze Scene hat etwas höchst Trauriges, und es ist diesem noch eine gewisse Kümmerlichkeit beigemischt, denn es

ist tiefer Winter, Schnee bedeckt den Boden und die Dächer und giebt den unscheinbaren ländlichen Baulichkeiten, die den Hof umschließen, ein noch ärmlicheres, verfalleneres Ansehen. Die umgebende Natur ist so traurig, wie diese Menschen, die zum Theile innerlich und äußerlich frieren. Gemildert wird der Eindruck dieser höchst unbehaglichen Stimmung wieder durch die äußere Erscheinung der Personen in ihren eigenthümlichen Kostümen, die Scene gewinnt dadurch den Reiz des Ungewöhnlichen. Betrachten wir nun aber die äußere malerische Erscheinung, so müssen wir die koloristische Kunst bewundern, mit der hier Gegensätze der farbigen Wirkung verwandt sind, ohne daß im geringsten eine Absichtlichkeit besonders hervorträte. Der Schnee, die gelb-grau-bräunlichen Gebäude bilden einen Kontrast mit der gedämpft vielfarbigen Gruppe im Hofe, am stärksten aber mit den schwarz gekleideten Leichenträgern und der noch schwärzeren Bahre im Vordergrunde; um aber dieser Wirkung ihren ganzen Werth zu geben, hat der Meister in der rechten Ecke des Vordergrundes drei Kinder hingestellt, die in die lebhaften Farben der Landestracht gekleidet sind und von welchen das kleinste mit rothem Käppchen und bunten Kleidern neugierig vorlaufen will und von dem älteren Schwesterchen zurückgehalten wird. Es kommt dadurch diese kleine grellfarbige Figur in direkte Wechselwirkung mit dem Schwarz der Bahre, dem Schnee des Bodens und der graugelben Wand und Treppe. Keineswegs tritt aber die koloristische Absicht in dieser Anordnung direkt hervor, und kaum wird sie einem nicht besonders kunstverwandten Beschauer als solche auffallen, so reizend naiv und durchaus natürlich und an ihrem richtigen Platze ist diese Eckgruppe. Wie schon gesagt, bedarf dieses Bild einer sinnigen, eingehenden Betrachtung, dem flüchtigen Beschauer möchte es kaum als ein so tief empfundenes feines Meisterwerk erscheinen, wie es ist. Die Behandlung ist eigenthümlich, höchst virtuos, frei und leicht und etwas anders, als wir sie in den früheren Werken des Meisters gesehen und bewundert haben: doch würde es uns zu weit führen, den Unterschied hier ausführlich zu charakterisiren."

Ueber Munkaczi's neustes Bild „Kriegszeit", welches in unserer Nr. 16 anerkennend besprochen wurde, geht uns von anderer Seite nachfolgende Betrachtung zu, welcher wir als einer „Stimme aus dem Publikum" Platz geben: „Schön ist häßlich, häßlich schön"! dies räthselhafte Wort, welches die Hexen dem Macbeth zuriefen, findet in der Kunst unserer Zeit seinen Kommentar. Das ausschließliche Streben nach Charakteristik, jetzt die eigentliche Triebkraft auf jedem Gebiet der Poesie, hält uns zwar die falsche Idealität vom Leibe, führt aber auch andrerseits wieder den Nachtheil mit sich, einen wahren Kultus des Häßlichen aufzurichten. In dem Bilde von Munkaczi: „Kriegszeit", welches sich jetzt auf der permanenten Ausstellung der Herren Bismeyer & Kraus befindet, kommt dies einseitige Streben zum vollsten Ausdruck. Ja, hier ist eine wahre Schwelgerei im Häßlichen; und doch liegt kein zwingender Grund dazu durch den Gegenstand selbst vor, welcher nicht etwa, wie des talentvollen Künstlers Bild, „der letzte Tag des Verbrechers", den Nachtseiten der menschlichen Gesellschaft angehört. Im Gegentheil dies Bild sollte die Würde des Patriotismus und des Schmerzes athmen.

Ein ungarischer Soldat, aus dem Kriege heimgekehrt, erzählt einem Kreise von Zuhörern, welche mit Charpiezupfen beschäftigt sind, seine Abenteuer. Der schwarze Flügel eines trüben Verhängnisses — wenn unsere Ahnung nicht trügt, spricht er von der Niederlage des vaterländischen Heeres — beschattet das Bild; und diese vom Gegenstande bedingte Schwermuth würde den Hauptreiz desselben ausmachen, wäre nicht Schmerz und kriegerischer Zorn auf dem Antlitz des Soldaten in bittren Lebensüberdruß, in eine Art nüchterner Verzweiflung umgeschlagen, ja wären die wüsten Weiber umher nicht allen edlen Mitgefühls unfähig. Warum, fragt man sich beim ersten Anblick, warum zupfen diese rohen Geschöpfe mit ihren schmutzigen Fingern Charpie? Das ist ja ein Liebeswerk! nein sie sollten Pfennige aus der Gosse kratzen, sollten — aber beleidigen wir nicht das blonde Mädchen, welches in ihrer Mitte sitzt und so aufmerksam den Worten des Kriegers lauscht, daß sie die Hände unthätig in den Schooß hat sinken lassen. Wie mag die Unschuldige in diese Höhle gerathen sein? Wenn man auf Gewürm tritt, zuckt man doch zurück.

Das weibliche Geschlecht, „das schöne" gewiß nicht, hat hier in diesem Kreise bei Weitem das Uebergewicht; aber auch die Männerwelt stellt einen entsetzlichen Vertreter in dem Buckligen, dessen unförmlicher Kopf mit den abstehenden Ohren die hinter dem Tische verborgene Ungestalt verräth. Weit aufgerissen, voll Schreck und Staunen scheinen seine großen Augen dem Erzähler das Wort von den Lippen zu saugen. Das neben ihm stehende Weib, hinter dem eine schwarzäugige Dirne hervorlugt, trägt wenigstens eine Art rohes Mitleid zur Schau, indessen die Alte, die Nachbarin des Buckligen am Tisch, wie eine Katze nach dem Soldaten lauert, als gelte es hier ein Schelmstückchen anzuspinnen. Ueber einige weniger bedeutende Gestalten fortgleitend, müssen wir nun den Blick schaudernd auf den Gipfel der Häßlichkeit festbannen. Vor dem entsetzlichen Geschöpf, welches hier eben durch die halboffene Pforte hereingeschlichen ist, wie eine Hyäne, die Leichenduft wittert, hätte man Thüren und Fenster schließen sollen. Trägt sie nicht unter ihrer Schürze eine Gießkanne mit Petroleum, wie die Weiber der Kommune? Neben dieser Unholdin macht die Frau mit dem rothen Kopftuch, den Säugling an der Brust, einen ernsten, nicht ganz unwürdigen Eindruck, obgleich das schmutzige Bündel, aus dem das Händchen des Kindes charakteristisch hervorzappelt, und der fleckige Lumpen neben ihr eine peinliche Zugabe sind. Endlich schließt ein Weib im Vordergrunde, den Korb mit Charpie vor sich, den Reigen der Megären. An ihrer Schaffelljacke streife Keiner vorbei, noch weniger an ihrer Seele. Das niedliche Krausköpfchen, das Kind, welches Charpie in den Korb schüttet, wird von Jener gewiß nicht auf den Pfad der Tugend geleitet werden. Wenn man sich nun bis hierher durchgekämpft hat, wenn man diese Hände, zwar in der Bewegung so lebensvoll, doch so leichenhaft in der Färbung, das Fleisch wie verwest, alle diese modrigen Kleidungsstücke, betrachtet hat, so findet Auge und Seele endlich wieder Ruhe bei dem blonden Mädchen, welches lauschend dem Soldaten zunächst sitzt. Die Reihe hätte kürzer sein können, es bedurfte nicht der Hälfte der Gestalten, den Gegenstand auszudrücken. Und was, fragen wir uns nun zum Schluß, was erzählt denn der Soldat eigentlich dieser wunderlich zusammengewürfelten Gesellschaft? Gewiß nicht vom Felde der Ehre, von Wunden für's Vaterland! nein er erzählt von Jammer und Laster, von dem schlüpfrigen Wege, auf dem keine Umkehr ist, vom Rauschen des Flusses, in dem man dem verhaßten Leben ein Ende machen kann. Das ist die Tragik dieses Bildes, nicht die echte Tragik, die vom tiefsten Schmerz zur Verklärung hinüberleitet; nein diese Tragik ist ein trostloser Pfuhl, aus dem kein Pfad in reinere Lüfte hinaufführt. Wir möchten den Künstler, den begabten, bitten, sage uns noch ein gutes Wort, damit wir beruhigt heimgehen; aber das Wort bleibt aus, und kein milder Schlußakkord löst die Pein der Seele."

Der Bildhauer Professor Engelhard in Hannover hatte noch vom Könige Georg den Auftrag zu einem Standbilde der Kurfürstin Sophie erhalten, das im Herrenhäuser Park an der Stelle errichtet werden sollte, an welcher die Fürstin, die bekanntlich zur Thronerbin für England designirt war, eines plötzlichen Todes starb. Der zur Aufnahme des Standbildes bestimmte Tempel wurde noch unter König Georg vollendet, der auch noch bis vor Kurzem an die Ausführung des Standbildes dachte, dann aber der Umstände halber vorerst darauf verzichtete. Jetzt ist Engelhard preußischerseits mit der Ausführung des Modells in Marmor beauftragt, und das Standbild soll auch den ihm zugedachten Platz in Herrenhausen einnehmen, welches letztere bekanntlich nach dem Abfindungsvertrage Eigenthum des Königs Georg geblieben ist. Die Kosten der Ausführung werden demnach aus den Revenuen des sequestrirten Vermögens bestritten werden. Mit einem Auftrage des Kaisers Wilhelm ist ein anderer Künstler in Hannover, der Bildhauer Dopmeier, beehrt, der seine auf der jüngsten hannover'schen Kunst-Ausstellung mit vielem Beifall aufgenommenen Gruppen: „Kinder in Gefahr", in karrarischem Marmor lebensgroß ausführen soll.

Ueber den projektirten Theaterbau in Frankfurt a/M. verlautet nach Mittheilungen, die aus guter Quelle stammen, Folgendes: In Gemäßheit Beschlusses der Behörden, wonach zur Erlangung eines geeigneten Bauplanes von der Eröffnung einer allgemeinen Konkurrenz abzusehen ist, hat die mit der Einleitung aller den Theaterbau betreffenden Maßnahmen beauftragte Kommission des Magistrats und der Stadtverordneten-Versammlung die nachfolgenden Architekten zur Einlieferung von Konkurrenzplänen eingeladen, nämlich: die Herren Ober-Baurath Professor Strack in Berlin, Baumeister Professor Lucä daselbst, Architekt Bordiau in Brüssel, Architekt Brück-

wald in Altenburg, Architekt Burnitz in Frankfurt. Die sämmtlichen Herren haben die an sie gerichtete Aufforderung angenommen, während der gleichfalls mit einer Einladung bedachte Architekt Gugitz in Wien leider durch Krankheit an der Annahme verhindert ist. Als Grundlage für die einzuliefernden Baupläne dient ein von der Kommission aufgestelltes Bauprogramm, welches zuvor der Prüfung von Sachverständigen unterlegen und deren Billigung gefunden hat. Für Einlieferung der Bauskizzen ist den Konkurrenten eine Mitte Juli endigende Frist von drei Monaten gewährt. Die Beurtheilung und Prämiirung der eingelaufenen Arbeiten wird einem unter Mitbetheiligung des Stadtbaumeisters Herrn Henrich zu bildenden Schiedsgerichte übertragen werden, für welches die Herren Professor Gottfried Semper in Zürich, Ober-Baurath Hitzig in Berlin und Ober-Baurath Hoffmann in Wiesbaden ihre Mitwirkung in dankenswerther Weise zugesagt haben.

B. **Düsseldorf.** In Nr. 22 v. Jahrgangs berichteten wir von dem großen Riß, der das einzig hier gebliebene Bild unserer früheren, nach München überführten Galerie, die „Himmelfahrt Mariä" von Rubens, so stark beschädigt habe, daß man an einer Wiederherstellung verzweifeln müsse. Merkwürdigerweise hat sich nun im Laufe der Zeit die gesprungene Holzplatte wieder so zusammengezogen, daß jener Riß, welcher die Künstlerwelt in Aufregung versetzte, da er gerade durch den herrlichen Kopf der Madonna lief, kaum noch sichtbar ist. Bekanntlich war der Sprung dadurch entstanden, daß der Saal, worin das Gemälde hängt, einige Monate als Atelier benutzt und stark geheizt wurde, und es scheint nun, daß die wieder eingetretene gleichmäßig kalte Temperatur die vortheilhafte Wirkung hervorgebracht hat, den für unersetzlich gehaltenen Schaden zu heilen, wozu die strenge Winterluft vielleicht auch beigetragen haben mag. Jedenfalls dürfen wir uns glücklich schätzen, auf diese Weise das Kunstwerk in seinen früheren Zustand wieder hergestellt zu sehen, hoffen aber auch, daß sich das Kuratorium der Königlichen Kunstakademie diese Warnung zur Lehre dienen lasse und Alles vermeide, was zur Erneuerung solcher Unfälle führen könnte, da dieselben nicht immer so günstig ablaufen möchten.

In Capua haben in letzter Zeit wieder Ausgrabungen stattgefunden und eine Denkmälergattung zu Tage gefördert, welche bis dahin so gut wie unbekannt war: nämlich runde Vasen von Bronze, auf deren Bauch Ornament- oder Thierstreifen gravirt sind, während kleine Rundfiguren auf dem Rande stehen und eine größere derartige Figur oder Gruppe den Griff des Deckels bildet. Bisher war nur ein Beispiel dieser Art, gegenwärtig im Britischen Museum, in den römischen Institutsschriften publicirt. Die Ausgrabungen haben ungefähr dreißig Exemplare von verschiedener Güte und Größe geliefert, das größte von 1,85 Meter Umfang. Die Gefäße waren bestimmt, die Asche der Todten aufzunehmen, und finden sich beigesetzt in Würfeln aus Tuff oder Travertin, welche in der Mitte entsprechend ausgehöhlt sind. Der darüber liegende Deckel ist, den Erhöhungen des Vasenschmuckes gemäß, ausgearbeitet, etwa wie es beim Deckel eines Etuis der Fall zu sein pflegt. Als Deckelfiguren kommen namentlich vor: Hermes Kriophoros, ein Diskobol, ein Hornbläser, ein betender Jüngling u. a. Die schönste Vase der Gattung, mit einem schönen archaischen Hermes Kriophoros, ist für das Berliner Museum angekauft worden.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Holland, H. Theodor Horschelt. Eine biogr. Skizze. gr. 8. München, Manz.

Michaelis, Adolf. Der Parthenon. 15 lith. Tafeln in Doppelfolio. Mit einem Textband, XVI u. 370 S. gr. Lex. 8. Leipzig, Breitkopf u. H.

Regnet, C. A. Münchener Künstlerbilder. Ein Beitrag zur Geschichte der Münchener Kunstschule in Biographien und Charakteristiken. 2 Bde. 8. Leipzig, T. O. Weigel.

Retberg, R. v. Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte. Ein kritisches Verzeichniss. Lex. 8. München, Ackermann.

Schultz, Alwin. Schlesiens Kunstleben im 13. u. 14. Jahrh. Mit 6 autogr. Tafeln 4. Breslau, Max u. Co.

Die Trachtenbilder Dürer's in der Albertina. Sechs Blätter, ausgeführt in chromo-xylograph. Druck von F. W. Bader. (Fest-Publikation des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie). Mit deutschem u. franz. Text. fol. Wien, Braumüller.

Ornamentik für Schlosser und Architekten. Darstellung von in Schmiedeeisen ausgeführten oder auszuführenden Thoren, Thürfüllungen, Gittern, Beschlägen etc. Herausgegeben von Ad. Krug und Ant. Pertzel. I. u. II. Heft (je 30 Blatt Lithographien in hoch Quart enthaltend). Gera, Kanitz.

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Mai—Juni.

Die Burgruine Gösting bei Grätz. Von Johann Gradt. (Mit einer Tafel und 5 Holzschnitten). — Die Symbolik in ihrem Verhältnisse zur christlichen Architektur. Von Dr. J. A. Messmer. — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von B. Grueber. Fortsetzung. (Mit 49 Holzschnitten). — Wanderungen durch Regensburg. Von H. Weininger. Fortsetzung. (Mit 5 Holzschnitten). — Zur Kenntniss der altdeutschen Kunstsprache. Von Albert Ilg. — Ueber einige kirchliche Baudenkmale in Ober-Oesterreich. Von Dr. Fronner. (Mit 6 Holzschnitten). — Zur Literatur der christlichen Archäologie. Von Dr. J. M. Messmer. — Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von Dr. Karl Lind. (Mit 8 Holzschnitten). — Der Alterthums-Verein in Wien. — Eine Feier in dem Capitelhause zu Neuberg. Von Dr. Karl Lind. — Römische Funde in in Tuln und Umgebung. Von P. Ad. Dungel.

Christliches Kunstblatt. Nr. 5. u. 6.

Erörterungen aus dem Kirchenbau. Von E. Jähn. (Mit Abb.) — Die Zerstörung Jerusalems von Kaulbach. Ein Beitrag zur Würdigung der Kaulbach'schen Fresken überhaupt. Von Otto Frick. — Medaillon für eine Taufstein-Decke (Mit Abb.).

Jahrbücher des Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinl. XLIX.

Eine symbolische Darstellung der Geheimnisse der Trinität und der Incarnation (Mit Abbild. einer Stickerei vom Anfang des 16. Jahrh.) Von F. X. Kraus.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 68.

Die Dürer-Ausstellung im österr. Museum. — Ausstellung weiblicher Arbeiten in Florenz. — Beilage: Jahresbericht der Gesell schaft zur Förderung der Kunstgewerbeschule des k. k. österr. Museums. pro 1870.

Gewerbehalle. 5. Heft.

Die industriellen Fortschritte der Heliographie. Von Ludwig Pfau (Schluß). — Kapitäle aus der Kirche zu Schwarzrheindorf. — Rundbogen von St. Martin zu Segovia (romanisch). — Indische Ornamente in Holz geschnitzt. — Renaissance-Füllung an einer Thüre in den Loggien des Vatikan. — Thürfüllung aus der Kirche in Nördlingen (17. Jahrh.). — Füllung in Eisenguß (Offinger). — Handtuch in Leinendamast (Th. Spiers). — Plafond in Stuck (W. Vogler). — Pfeilertische (A. Seder). — Notenpult (Fr. Schönthaler). — Blumentisch in Majolika (Minton u. Co.). — Mappenständer in frühgoth. Stil (Lövinson). — Nähgestell zum Aufschrauben (Klingenstein). — Prunkgefäß aus Silber (Teirich). — Oberlichtgitter vom Rathhaus zu Nürnberg (17. Jahrh.).

Kunst und Gewerbe Nr. 19—23.

Ideen über die Bedeutung des Ornamentes. — Beilagen: Schlossdrücker (modern); Zimmerdecke für Stuck u. Malerei (modern); arabische Thürfüllung aus Cairo. — Die Dürerfeier. Die k. Kunstgewerbeschule in München. Beilagen: Lied zum Dürerfest mit Randzeichnungen von Friedrich; Ausziehetisch aus Danzig (18. Jahrh.); Glockengehäuse aus Schmiedeeisen.

Deutsche Bauzeitung Nr. 18. 19.

Die Ausstellung der Entwürfe zu einem monumentalen Brunnen auf dem Marktplatze zu Lübeck.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 8—10.

Catalogue raisonné de livres et travaux d'art propres à être donnés en prix aux élèves des Académies. — Denis Calvaert (fin). — Exhibition des oeuvres de Fr. J. Navez. — Le Salon des Aquarellistes. — Exposition de Londres. — Ecole de dessin et de modelage à Molenbeek-Saint-Jean. — Une ville artistique à Peruwelz.

The Academy Nr. 24.

The royal Academy Exhibition. — International Exhibition. — Caravita's Codici e le Arti Montecassino. By Crowe-Cavalcaselle. — The Royal Academy Exhibition.

Briefkasten.

Abonnent in Pest. Die Radirungen von Flameng, Jacquemart ꝛc. in der „Gazette des Beaux-arts" sind in gewöhnlichen Ausgaben durchschnittlich für 2 bis 3 Franken bei dem Verleger des Blattes zu haben. Das angedeutete Tauschgeschäft ist nicht wohl zu Stande zu bringen, wenigstens nicht in der gewünschten Ausdehnung. Bevor sich die Zustände Frankreichs nicht wieder konsolidirt haben werden, ist an darauf hinzielende Verhandlungen nicht zu denken. Zur Realisirung Ihres Wunsches bezüglich der von Kunstvereinen publicirten großen Grabstichelblätter fehlt der Zeitschrift all und jede Handhabe.

Inserate.

Da ich auf mehrere Wochen verreisen werde, bitte ich alle Korrespondenzen in Sachen der Zeitschrift an den Herausgeber nach Wien zu adressiren. E. A. Seemann.

Nr. 18 der Kunst-Chronik wird Freitag den 7. Juli ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierbei ein Prospekt über die „Gewerbehalle."

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

7. Juli



Nr. 18.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Die schweizerische Kunstausstellung in Zürich.

Gl. Seit dem 30. April hat die diesjährige schweizerische Kunstausstellung ihre Wanderfahrt begonnen, am 21. Mai ist sie nach Zürich übergesiedelt und hat ihr Quartier in der Tonhalle aufgeschlagen. Das stattliche Gebäude am See hat durch die internationale Keilerei anläßlich der deutschen Siegesfeier eine große Berühmtheit erlangt; für Gemäldeausstellungen ist es so unpassend wie möglich, weil das sehr hoch und von zwei Seiten schief vom Dache durch eine Menge von Fenstern einfallende Licht die ärgerlichsten Spiegelungen und Farbenstörungen zur Folge hat. — Die Ausstellung ist weder quantitativ noch qualitativ bedeutend zu nennen, selbst wenn man unsern bescheidenen schweizerischen Maßstab bei der Beurtheilung zu Grunde legt. Unzweifelhaft wird sich der Salon noch durch manches tüchtige Bild verstärken, bevor am 15. Oktober in Basel für dies Jahr sich seine Pforten schließen. Allein es wird noch lange Jahre dauern, bis wir es einmal zu einer Ausstellung bringen, welche die schweizerische Kunst würdig vertritt und uns Arbeiten von sämmtlichen bedeutenden Schweizer Künstlern, deren Zahl sehr erheblich ist, gleichzeitig vorführt. Einmal nämlich besteht neben dem Institute der schweizerischen Ausstellungen noch eine Ausstellung der französischen Schweiz, und es giebt viele Künstler von Genf, Lausanne und Neuchatel, die wohl an die letztere und an die Pariser Ausstellungen ihre Gemälde schicken, auf der schweizerischen aber grundsätzlich durch Abwesenheit glänzen. Sodann leben viele unserer gefeiertsten Schweizer Künstler im Auslande, in Frankreich, Deutschland und Italien, haben sich dort eingebürgert, und ihre Kunstschöpfungen gelangen nie in ihre alte Heimath zurück. So hat Referent, um nur eines Beispiels zu erwähnen, noch nie ein Bild von Benj. **Vautier**, dem trefflichen und so produktiven „Düsseldorfer" auf einer schweizerischen Ausstellung gesehen, und doch ist Vautier ein echter Schweizer, der in Montreux geboren und erzogen ward und in Genf seine erste künstlerische Anregung fand. Und nun zur Wanderung durch die Tonhalle!

Unter den ausgestellten Figurenbildern erwähnen wir zunächst **Barzaghi's** „Diana von Poitiers, von Franz I. das Leben ihres Vaters erflehend", ein historisches Genrebild von immensem Farbenglanz und technischer Meisterschaft, das der schweiz. Kunstverein denn auch angekauft hat. Die Situation ist sehr einfach. Die nachmalige Geliebte des galanten Monarchen ist vor ihm auf die Knie gesunken, die gefalteten Hände flehentlich erhoben, den edeln Kopf leicht nach rückwärts gebogen, halb Verzweiflung, halb Resignation in den Zügen. Ihr König hat ihr den Preis, um den man ausgesprochene Todesurtheile loskaufen kann, offenbar genannt, und das arme Weib kämpft noch den fürchterlichen und hoffnungslosen Kampf, ob sie ihn bezahlen solle oder nicht. Der einzige Zeuge ihrer Leiden ist über den Ausgang nicht im Zweifel; behaglich hat er sich auf sein Bett geworfen und hält mit der Linken das verhängnißvolle Dokument in die Höhe, wie man etwa einem Kinde ein Spielzeug neckisch vorenthält. Das widerliche Gesicht zeigt mehr Abspannung als Lüsternheit, die Augen ruhen mehr spöttisch als verlangend auf der schönen Knieenden, und von den höhnischen Lippen scheint es zu schallen: „Warum denn die lange Ziererei?" Die Köpfe und Hände der zwei Figuren, der Atlas und Sammt der Gewandung, die Scharlachtücher und die Skulptur des Bettes, die reiche Ausstattung des königlichen Boudoirs, Alles ist mit vollendeter und glän-

zender Technik gemalt. Der Künstler ist ein in Mailand ansässiger Tessiner, der zum erstenmale den „Salon" beschickt. — Boßhard in München ist mit zwei historischen Genrebildern vertreten. Das eine, „die Bündnerin im Schwabenkriege", behandelt eine bekannte Anekdote aus der Schweizergeschichte, wie durch die Geistesgegenwart einer Engadinerin das Dorf Schleins, in welches eine feindliche Streifschaar gedrungen war, der Plünderung und der Zerstörung entging. Der Künstler geht bei seinen Kompositionen mit skrupulöser Gewissenhaftigkeit zu Werke, sowohl was das Studium der Kostüme, Waffen und Lokaleigenthümlichkeiten, als die Gruppirung betrifft, die er recht eigentlich wissenschaftlich entwirft. Da ist alles wohl erwogen, alles an seinem gehörigen Platze, jede Farbe, jedes Beiwerk hat seine Bedeutung. Es gilt dies auch von dem vorliegenden historischen Gemälde, des lebhaft, energisch, leicht verständlich, von glücklich warmer und satter Färbung und bis in die kleinsten Details vollendet ist. — Das zweite Bild desselben Künstlers „Aus dem literarischen Leben des 18. Jahrhunderts", stellt einen jungen Dichter dar, der in einem Salon zweien Damen, von denen die eine aufmerksam lauscht, während die andere ganz in Träumereien versunken ist, aus einem Buche lebhaft gestikulirend vorträgt.

Stückelberg in Basel glänzt mit einem Damenporträt und einer lebensgroßen Kindergruppe, die beide durch eine graue, grisailleartige Färbung beim ersten Blick etwas befremden, aber durch vortreffliche Modellirung, feine seelische Empfindung fesseln und zur Bewunderung hinreißen. — „Pestalozzi in Stanz" von Anker hängt leider so ungünstig, daß Ihr Referent bei wiederholtem Besuche nie zu einer richtigen Anschauung von diesem Bilde gelangen konnte. „Die Spinnerin" desselben Künstlers ist ein derb realistisches Bild oder eher die Studie zu einem solchen, mit breitem, markigem Pinsel behandelt. Zum Leidwesen aller Kunstfreunde ist das kürzlich vollendete meisterhafte, vom prächtigsten Humor durchdrungene historische Gemälde desselben Meisters, „die Kappeler Milchsuppe", eine Episode aus der Schweizer Geschichte darstellend, das in Zürich sich im Privatbesitz befindet, bisher nicht an die Ausstellung gelangt. — An französische Schule erinnern zwei ideale Mädchenköpfe oder eigentlich Brustbilder (und zwar in des Wortes verwegenster Bedeutung) von Barucco in Turin, „Réveuse" und „Mary Ann", fein und schmelzend, passende Bildchen für den Salon eines Jokeyklubisten. „Der Kopf eines jungen Pagen" von Barzaghi in Mailand ist ein prächtiges Bild von brillanter Färbung, und man bedauert, daß der Künstler es beim Kopfe bewenden ließ. — Figurenreich und glänzend gemalt sind zwei Rococobilder von Prof. Geyer in Augsburg: „Die Rathhaussitzung ist vorbei" und „Ein Sonntag Nachmittag in einem deutschen Reichsstädtchen", letzteres an eine Scene in Faust erinnernd, im Uebrigen nicht eben sehr glücklich in der Erfindung. — Die Ereignisse des letzten für Deutschland so glorreichen Krieges, soweit die Schweiz davon betroffen wurde, spiegeln sich in zwei Bildern von Bachelin in Neuenburg: „Die Suppe" und „An der Grenze", beide Militärbilder von großer Lebhaftigkeit, trefflicher Komposition, glücklicher Wiedergabe des nationalen Typus und saftigem Kolorit. Wir erwähnen noch „Auf dem Schulweg", von A. Riedmann in München, „Neapolitanerin mit Kind" von Julius Hebert in Genf, „die Wahrsagerin" von Eduard Pfyffer in Zürich, ein sprechendes männliches Porträt von J. Bodmer in Zürich, „Im Atelier" von D. Meier in München.

Von Thierbildern verdienen neben den „Fasanen" von H. Hesselberg in München nur die zwei Viehstücke unseres berühmten Thiermalers Rudolf Koller in Zürich: „Schweizer Idylle" und „Morgen am See" Erwähnung. In beiden ist das Rindvieh mit der diesem Künstler eigenen Virtuosität behandelt, alles lebt und athmet; das erstere Bild ist aber nicht frei von Kompositionsfehlern, und es wirkt namentlich störend, daß die Hirtin fast an den Rahmen des Bildes anstößt.

Die Landschaften wiegen auf der schweizerischen Kunstausstellung fast noch mehr vor, als dies im Ausland der Fall zu sein pflegt. Es liegt dies theils in der Schönheit unseres Landes, das auf jedem Schritte passende Vorwürfe für den Landschafter darbietet, theils darin, daß Diday und Calame in Genf eigentliche Malerschulen hatten und zahlreiche Schüler heranbildeten. Die meisten derselben sind auf dem Wege der Meister fortgewandelt und haben die großartige Erhabenheit der Alpenwelt und ihrer Seen künstlerisch behandelt.

Castan in Genf, der seine eigenen Wege geht, hat in seinem „Innern eines Waldes im Herbste" ein großartiges, das tiefste Naturstudium verrathende Stimmungsbild ausgestellt und in seinem „Waldweg" ein ähnliches Motiv in verjüngtem Maßstabe behandelt. Potter in Genf gefällt sich namentlich im Studium energischer Lichteffekte; seine „Waldpartie bei Sonnenuntergang", ein kühnes, großartiges Bild, zeigt einen Eichenwald im Abenddunkel, während im Hintergrunde durch eine Lichtung der Blick auf einen purpurnen Sonnenuntergang fällt. Auch sein „Felsweg zu Creys", „Unter den Weiden" sind effektvolle Bilder. Die biblische Landschaft von Zünd in Luzern, ein Eichenwald mit der Flucht nach Egypten als Staffage hat uns weniger angesprochen, als sein „Verlorener Sohn" im Salon 1870. Die Poesie des Waldes ist das eigentliche Revier dieses Künstlers, und sie tritt uns auch in diesem Bilde großartig entgegen. Während aber das obere Drittel derselben vortrefflich ist, stört uns am unteren das grelle, gelbgrüne Licht und das wuchernde Detail der Pflanzenwelt. — Ein junger Franzose, Paul Robiner, hat sich

das kühne Ziel vorgesteckt, für Frankreich der Meissonier der Landschaft zu werden; eines seiner ausgestellten Bilder, „Vitznauerbach", ist ein charakteristisches Kabinetstück seiner Manier, welche vor zwei Jahren im Salon von Paris großes Aufsehen erregte. Ein ganz unbedeutendes Motiv, das Stück einer Schlucht am Vierwaldstädter See, ist mit peinlicher Genauigkeit und minutiöser Schärfe wiedergegeben, wie etwa der photographische Apparat nahe liegende Gegenstände auf die Platte fixirt. Drei hochpoetische und duftige Gemälde, „Sommerlandschaft", „Wallensee" und „Morgenstimmung" vertreten die talentvolle Elisabeth Kelly in St. Gallen; Stademann in München hat einige seiner virtuosen Winter- und Mondscheinbilder, Baade in München eine „norwegische Landschaft" ausgestellt. Mit einem „Herbsttage in den Alpen" glänzt Steffan in München, mit einem „Meeresstrand bei Amalfi" Prof. Ulrich in Zürich. Nicht ganz auf der Höhe seiner sonstigen Leistungen steht Zelger in Luzern mit seinem „Locarno" und „Engstelersee". Veillon, einer der talentvolleren Genfer Landschafter zeigt in seinem „Vitznau" auf's neue seine Bravour in der glücklichen Auffassung und klaren Behandlung des Seespiegels. Von F. Diday sind nur zwei kleinere, weniger bedeutende Bilder ausgestellt. Frisching aus Bern ist recht glücklich in einem Motive aus der Umgebung von Düsseldorf, von warmem, harmonischem Kolorit, obwohl nicht ganz frei von Härten in der Behandlung der Mühle. Bewunderungswürdig im Tone und in der durchsichtigen Behandlung von Luft und Wasser sind die vier Gemälde von Bociou in Ouchy, alles Motive vom Genfer See bei Lausanne. Endlich sei noch des „Wetterhornes", Sturmeffekt, und des „Lowerzersee's" von Arnold Jenny in Laufen gedacht.

Von Stillleben zeichnet sich ein „Z'nüni" (Frühstück) von C. Schmidt in Wädensweil durch wahrhaft täuschende Naturwahrheit aus. Mit Blumen und Früchten warten die Damen Peters in Stuttgart, Frey in Freiburg i/B., U. Weidenau in Luzern und Frau Stockar-Escher in Zürich auf, deren Blumenaquarelle — die Dame ist Dilettantin, eine reiche Patrizierin in Zürich — mit viel Kraft und Sicherheit behandelt sind.

Nekrologe.

* **Freiherr Hugo von Blomberg** ist am 17. Juni zu Weimar, wohin er vor einigen Jahren von Berlin übergesiedelt war, im besten Mannesalter gestorben. Der vielseitig begabte, fein gebildete Mann war als Maler, Dichter und Kunstschriftsteller mit Erfolg thätig. Blomberg hatte gleichzeitig mit dem in Berlin betriebenen Studium der Jurisprudenz an der dortigen Akademie seine erste künstlerische Ausbildung erhalten, die er dann in Paris unter L. Cogniet vervollkommnete. Seine Bilder gehören sehr verschiedenen Stoffgebieten an. Er begann mit einem „Dornröschen" (1844), dem 1847 „Neptun und Ammone", 1866 „Der Kaufmann von Venedig" und 1867 „König Wilhelm bei Königgrätz" folgten. Unter seinen kunstliterarischen Arbeiten sei die Folge geistreicher Aufsätze, betitelt: „Der Teufel und seine Gesellen in der bildenden Kunst" hervorgehoben, zuerst anonym erschienen im Deutschen Kunstblatt (1856). Mannigfachen begründeten Widerspruch erfuhr seine Bearbeitung von Franz Kugler's „Geschichte der Malerei." Seine Dichtungen bewegen sich vorzugsweise im Kreise des Märchens und der Humoreske.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

* **Lübke's „Grundriß der Kunstgeschichte"**, welcher nun bereits in fünfter Auflage vorliegt, hat bei seiner neuesten Umgestaltung verschiedene erhebliche Bereicherungen erfahren; so z. B. ist die assyrische Kunst auf Grund des Werkes von Place weit eingehender als früher behandelt, und ebenso den Abschnitten über griechische Plastik, über die Kleinkünste der alten Germanen, über die bildenden Künste Italiens wie des Nordens im 15. und 16. Jahrhundert viel neues Material aus den Ergebnissen der jüngsten Forschungen eingereiht. Die Illustrationen haben ebenfalls namhafte Bereicherungen und Verbesserungen erfahren. Den Registern ist ein besonders für Anfänger zweckmäßiges Verzeichniß der technischen Ausdrücke beigefügt. Wie wir hören, hatte der Verleger schon bei der vierten Auflage die Zahl der Abdrücke auf 4000 erhöht. Diese Ziffer und der Umstand, daß seit dem ersten Erscheinen des Buchs eben erst zehn Jahre verflossen sind, sprechen ebenso deutlich für die Trefflichkeit desselben wie für die Zunahme des Interesses an kunstgeschichtlichen Studien im deutschen Publikum.

* **Von den „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik"**, herausgegeben von R. v. Eitelberger, ist der erste Band erschienen. Er enthält das „Buch von der Kunst" des Cennino Cennini in deutscher Uebersetzung mit Noten, Register und Einleitung von Albert Ilg. Wir kommen auf die werthvolle Publikation ausführlich zurück.

R. **Göthe's „Euphrosyne"**. Bei C. Barth in Dessau erschien Ende vorigen Jahres eine kleine Schrift, die der Verfasser, Wilhelm Hosaeus, „ein Supplement zur Goethe-Literatur" nennt. Dieser verführerische Ausspruch ist auf eine photographische Beigabe des Heftes begründet und berührt dadurch das Kunstgebiet, weßhalb eine Besprechung des Werkes einen Platz in der Kunstchronik beanspruchen darf.

Der Titel „Euphrosyne" mit dem oben erwähnten Zusatze deutet genugsam darauf hin, daß es sich um Aufschlüsse über den räthselhaften Theil des gleichnamigen Gedichtes von Goethe handelt, die durch das beigegebene Porträt erst zur Vollendung gelangen, so wie sie auch darin ihre Begründung finden.

Gedachtes Porträt soll nämlich die Schauspielerin Becker geb. Neumann (geb. 1778 † 1797) darstellen, und ist vom Photographen nach einer Zeichnung hergestellt, die er sich nach einem im Georgium (Schloß mit Park bei Dessau) befindlichen Oelbilde angefertigt hat. Ueber die Gründe, die zur Wahl gerade dieses Bildes für gedachten Zweck veranlaßt haben, wird sicherlich in der Schrift des Längeren und Breiteren zu lesen sein. Für diese Zeitschrift haben sie keine Bedeutung; ebensowenig ob der Maler G. M. Kraus oder seine Schülerin das Werk geschaffen hat.

Hier ist nur davon Akt zu nehmen, daß es rathsam schien, das Urtheil einer kompetenten Behörde über das zum Grunde gelegte Oelbild einzuholen. Es wurde deßhalb der Kommission der Dresdener Bildergalerie vorgelegt, die sich dahin aussprach, daß in dem übrigens sehr verdorbenen Bilde ein Werk aus der Schule des Rembrandt oder eines Künstlers, der diesem sehr nahe gestanden, zu erkennen sei. Hiermit steht denn fest, daß das Bild schon über 100 Jahre gemalt war, als Euphrosyne geboren wurde. Diese Veröffentlichung war Pflicht, damit einer weitern Verbreitung des Irrthums Einhalt geschehe; ja sie schien um so gebotener, als die Anpreisung der Schrift trotz des nun aufgedeckten Irrthums noch immer wieder erneuert wird.

Der künstlerische Nachlaß C. E. Schäffer's ist durch Kauf in's Eigenthum des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a. M. übergegangen. Es befinden sich darunter zahlreiche schön und sorgfältig gezeichnete Porträts, Umrisse zu den von Schäffer gestochenen Arbeiten, namentlich aber vier vortreffliche Kreidezeichnungen 1) zur Madonna della Sedia, 2) zur Poesie, 3) zur Madonna del Duca di Terranuova, sämmtlich nach Raffael, und 4) zu der Irdischen und Himmlischen Liebe nach Tizian. Das Städel'sche Institut besaß bereits früher ein fast vollständiges Werk des Meisters.

Personalnachrichten.

* **Professor Gottfried Semper** ist aus seiner Stellung am Züricher Polytechnikum ausgeschieden, um nach Wien überzusiedeln, wo er den Umbau der Hofburg und zunächst den damit zusammenhängenden Bau eines neuen Hofburgtheaters übernommen hat. Die bedeutendste architektonische Kraft Deutschlands ist damit, wie wir hoffen, dauernd für Wien gewonnen und einem großartigen praktischen Wirkungskreise zugeführt.

Dr. Bruno Meyer, unser geschätzter Mitarbeiter, hat die alleinige Redaktion der „Warte“ übernommen, des neuen publicistischen Organs, welches als Fortsetzung der bisherigen „Ergänzungsblätter“ zu Meyer's Conversationslexikon vom Juli d. J. an im gleichen Verlage erscheint.

Dr. Alfred Woltmann, Professor der Kunstgeschichte am Polytechnikum zu Karlsruhe, hat sich unter Beibehaltung dieser Stellung auch an der Universität Heidelberg für das kunstgeschichtliche Fach habilitirt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Plastisches Museum in Düsseldorf.** Die rheinische Kunststadt hat neuerdings eine wesentliche Bereicherung erfahren durch die Einrichtung eines Museums für Abgüsse antiker und anderer hervorragender Skulpturwerke. Dieselbe ist um so freudiger zu begrüßen, als sie eine lange gefühlte Lücke auszufüllen geeignet ist, da man bisher nur die Erzeugnisse der Malerei in Düsseldorf zu sehen Gelegenheit hatte, wogegen die Plastik ganz in den Hintergrund trat, so daß selbst viele Künstler nach dem Verlassen des Antikensaales der Akademie kaum noch ein Werk dieses bedeutsamen Zweiges der bildenden Kunst zur Anschauung bekamen. Der Leiter der vor einigen Jahren in Düsseldorf errichteten Bildhauerschule, Professor August Wittig, war schon seit längerer Zeit eifrig bemüht, diesem unleugbaren Uebelstande abzuhelfen, und seiner verdienstvollen Thätigkeit verdanken wir hauptsächlich die neue Schöpfung, deren vortheilhafter Einfluß auf die Düsseldorfer Kunstschule nicht ausbleiben kann. Dem alten Gebäude der königlichen Kunstakademie wurde vor einigen Jahren ein Flügel angebaut, der zur Aufnahme der vergrößerten Landesbibliothek und des Archivs bestimmt war. Das Erdgeschoß dieses, vom Geheimen Regierungsbaurath Krüger im Renaissance-Styl errichteten Umbaues sollte zur Anlage großartiger Kaufgewölbe benutzt werden, doch gelang es den Bemühungen Wittig's, die Beseitigung dieses Planes durchzusetzen und die schönen Räume zur Verwirklichung seiner Idee eingerichtet zu erhalten. Bei der Ausführung derselben traten mancherlei Hindernisse hemmend in den Weg, die hauptsächlich in den beschränkten Mitteln, über welche verfügt werden konnte, ihre Ursache hatten. Doch sind die meisten glücklich überwunden, und man muß in Anbetracht der Verhältnisse das Geleistete wirklich bewundern. An der Straßenseite des Gebäudes sind zwischen den Fensterbogen die Medaillonporträts der drei Hauptvertreter der antiken, der italienischen und der deutschen Skulptur, Phidias, Michel Angelo und Peter Vischer, von Wittig's Meisterhand in Sandstein ausgeführt worden und erscheinen gewissermaßen wie eine bildliche Ueberschrift des Museums, dessen Innenraum aus einer großen Halle besteht, die durch vorspringende Marmorsäulen, auf welchen Kreisbogen ruhen, in verschiedene Abtheilungen zerfällt, welche die historische Eintheilung der Sammlung wesentlich erleichtern. Die erste dieser Abtheilungen ist der Periode der griechischen Kunst des Phidias, seiner Vorgänger und Nachfolger gewidmet und enthält außer anderen bedeutsamen Werken einige der schönsten Skulpturen des Parthenon, an die sich die Dresdener Dreifußbasis und eine Kandelaberbasis aus dem Kapitolinischen Museum anreihen. Letztere hat Professor Wittig neu in Rom abgießen lassen. Man hofft durch die Munifizenz des Ministeriums auch noch die Mittel zu erhalten, Abgüsse der Statuengruppen vom Athenatempel zu Aegina anschaffen zu können. Die zweite Abtheilung zeigt an den hervorstehenden Säulen die prächtigen Statuen des Augustus und Sophokles und soll an der Hauptwand die Venus von Melos und andere Kunstwerke der griechischen Plastik nach Phidias aufnehmen, während der sogenannte Ilioneus und der Eros des Praxiteles bereits die andern Wände schmücken. Im dritten Abschnitt, welcher den Denkmälern der römischen Kunstepoche gewidmet ist, zu welchen schon das obengenannte Standbild des Augustus uns herüberleitet, sehen wir in der Mitte die Niobe mit ihrer jüngsten Tochter, und ihr gegenüber stehen der Schleifer und der sitzende Merkur aus dem Museum zu Neapel. Mit der vierten Abtheilung gelangen wir zu den Werken der Renaissance, vertreten durch einen der Sklaven von Michel Angelo und die Tageszeiten von den Denkmälern der Mediceer, über welchen zwei der berühmten Masken vom Berliner Zeughaus von Schlüter angebracht sind. An der gegenüberliegenden Seite erblicken wir fünf Reliefs, die zu den schönsten Werken aus der Periode Buonarroti's gehören und welche Professor Wittig eigens in Rom hat abformen lassen. Es sind: die Madonna, von anbetenden Engeln umgeben, aus der Kirche San Gregorio, die Apostel Petrus und Paulus und die Kirchenväter Hieronymus und Augustinus von Sansovino vom Altar Papst Alexander's VI. in der Sakristei der Kirche S. Maria del Popolo. An den Pfeilern der fünften Abtheilung stehen, entsprechend den Figuren des Sophokles und des Augustus, die Statuen der Leukothea (Eirene) aus der Glyptothek in München und der Amazone aus dem Kapitol. An den beiden Wänden befinden sich der bekannte Sandalenbinder oder Jason, die Minerva Giustiniani und die Ceres (auch Vestalin genannt), sowie eine dem Bade entsteigende Venus, Amor und Psyche, und jene römische Jünglingsgestalt, deren Original bei Xanten im Rheine gefunden wurde und jetzt im Berliner Museum steht. Die sechste Abtheilung, welche eigentlich ein kleines Eingangskabinet bildet, ist dazu bestimmt, hervorragende Werke unserer neuen Düsseldorfer Bildhauerschule aufzunehmen und soll gewissermaßen eine Belohnung der talentvollen Schüler derselben gewähren, deren beste Arbeiten hier Aufstellung finden können, so daß dadurch der Eifer der jungen Künstler mächtig angespornt und bei glücklichem Erfolge ehrend anerkannt wird. So befinden sich schon jetzt zwei höchst lobenswerthe Reliefs von Schülern Wittig's darin: Perseus und Andromeda von C. Hilgers und die Austreibung Adam und Eva's aus dem Paradiese von Carl Müller, dem Sohne des bekannten Historienmalers Professors Andreas Müller, welche beweisen, wie rasch und gedeihlich die Skulptur unter Wittig's regsamer Anleitung in der rheinischen Kunststadt emporblüht, welche bis zu der Ankunft dieses Meisters im Jahre 1864 fast einzig und allein der Pflege der Malerei ihr Interesse zuwandte, so daß bis dahin Julius Bayerle der einzige in Düsseldorf lebende nennenswerthe Bildhauer war. Zwischen den beiden Reliefs ist die Gruppe „Hagar und Ismael“ von Wittig's Hand aufgestellt, welche gegenwärtig in Marmor für das Nationalmuseum in Berlin ausgeführt wird. Kann sich das neue Museum auch an Umfang und Reichhaltigkeit nicht mit den Sammlungen anderer Kunststädte messen, so muß es durch die verständige Wahl und die richtige Anordnung der darin aufgestellten Bildwerke, gehoben durch eine geschmackvolle dekorative Ausstattung, einen allgemein befriedigenden Eindruck hervorbringen.

X. **Im Frankfurter Kunstverein** war kürzlich eine Landschaft ausgestellt von einem Künstler, dessen Name uns zum ersten Male begegnet: „Sommermorgen“ von L. v. Gleichen, einem Enkel Schiller's, der sich in Weimar zum Maler ausbildet. Ist der Standpunkt des Bildes auch nicht gerade günstig gewählt, so ist das Motiv doch angenehm, und die Silhouette des Mittelgrundes von besonderem Reiz. Baumgruppen, Wasserfall, Staffage und Luft bieten schöne Einzelheiten, entbehren aber noch des harmonischen Gesammtausdruckes, der die wirkungsvolle Stimmung bedingt und das Ganze wie aus einem Gusse erscheinen läßt. Die Technik ist eine ziemlich sichere und erinnert an die Art des Grafen Kalkreuth.

△ **Münchener Kunstverein.** Es konnte nicht fehlen, daß sich die Kriegsereignisse der letzten zehn Monate auch in den Erzeugnissen der bildenden Kunst wiederspiegelten und zur Zeit noch wiederspiegeln. Dem Krieg oder seinen Folgen entnommene Stoffe können mit Sicherheit darauf rechnen, die Aufmerksamkeit des Publikums in erhöhtem Grade auf sich zu ziehen. Aber auch selbst ohne diese Aussicht würde sich der Einfluß der Zeit auf die Künstler geltend gemacht haben, weil keiner sich mitten im Treiben derselben ihr zu entziehen vermöchte. So versetzt uns denn der treffliche Heinrich Lang mitten in das Toben der „Schlacht bei Sedan“, welcher er in der Nähe des Generals Hartmann, des tapferen Führers des II. bayerischen Armeekorps, beiwohnte. Lang zeigt uns, wie der Angriff der Chasseurs d'Afrique an der eisernen Ruhe

der 95er und 83er zerschellte. Lang zählt mit Recht zu den begabtesten Schlachtenmalern unserer Zeit, und es genügt zu bemerken, daß sein erwähntes Bild alle seine früheren Leistungen durch Lebendigkeit der Darstellung hinter sich läßt. Louis Braun brachte „Schlesische Husaren“ und Scenen „An der Demarkationslinie bei Charenton“, von denen namentlich die letzteren durch Frische und Sauberkeit gefielen. Griff er heitere Momente aus dem Kriegsleben, so zeigten Herpfer und Raupp die Kehrseite des Bildes. Der erste führt uns an das „Grab der Gefallenen“, an dem die junge Wittwe mit ihrem Kinde trauert. Obwohl das Bild offenbare Mängel nicht zeigt, vermag es doch auch nicht zu fesseln, da der Stoff offenbar zu oberflächlich behandelt ist. Von wahrhaft ergreifender Wirkung dagegen ist Raupp's „In der Heimath“. Ueber einen stillen See kommt ein Nachen gerudert, worin in den Armen der Liebsten ein verwundeter bayerischer Soldat zum nahen Heimathsdorfe zurückkehrt. Die Situation ist trefflich erfaßt und mit ebensoviel Einfachheit wie Wahrheit wiedergegeben. Die bleichen, schmerzlich bewegten Züge lassen uns sehr daran zweifeln, ob der junge Mann nicht bloß heimgekehrt, um dort für immer die Augen zu schließen. Mit gleicher Meisterschaft wie der figürliche ist der landschaftliche Theil des Bildes behandelt. Die Einfachheit und Wahrheit, welche uns bei Raupp so fesselt, vermissen wir dagegen vollständig in dem umfangreichen Bilde Weber's: „Die Gräfin Zrinyi sprengt die Festung Sziget in die Luft.“ Die lebensgroße Figur der Gräfin, welche in gesuchter Attitüde die brennende Lunte an das offene Pulverfaß legt, während die Türken die Kellertreppe herabstürmen, erinnert allzusehr an die Bühne. Weber gehört offenbar der Schule Piloty's an, dafür sprechen alle Licht- und Schattenseiten des Bildes. Wie ganz anders versteht es Defregger, mit seinem weit weniger bedeutenden Stoff zu fesseln. „Auf der Alm“ haben sich einige Bursche bei der Sennerin zusammengefunden, die den Hut des einen von ihnen mit einem Strauße frischer Alpenrosen schmückt. Der wüthende Blick, den ein zweiter dem Begünstigten zuschleudert, läßt uns fast fürchten, diese Gunstbezeugung könne bedenkliche Folgen haben. Defregger, bekanntlich ein Tiroler von Geburt, kennt seine Landsleute wie kein zweiter Künstler der Gegenwart. Hartmann, der trefflichsten Koloristen einer, erfreute die Besucher des Kunstvereins durch ein „Fuhrwerk im Steinbruch“ und durch eine „Rast nach dem Jahrmarkt“, Grützner durch eine seiner köstlichen Scenen im „Klosterkeller“, in welcher er mit sicherer Hand die Grenzen inne hielt, jenseits derer die Karikatur gelegen wäre. Ueber diese Grenze hinaus gerieth, wenn auch wider Willen, Rud. Alt mit seinem Kinde, das am Bette neben der Puppe eingeschlafen. Das Machwerk ist ein abschreckender Beweis dafür, wohin das unverdaute Studium der neuesten Franzosen führen kann. Auf ähnlichen Pfaden wandelt, wenn auch von einem ungleich bedeutenderen Talente geleitet, Keller, dessen „Unglückliche Entscheidung“ ohne den angeklebten Zettel auch dem scharfsinnigsten Kombinator unverständlich bliebe. Ohne denselben würde er eben nichts auf der Leinwand sehen als eine junge, leider sehr ungewaschene Dame in der nach Japan hinweisenden Toilette der Gegenwart und zu ihren Füßen ein zerpflücktes Maßliebchen. Ohne Zweifel lag dem Künstler nichts am Herzen als eine pikante Mache. Eigenthümlicher Weise scheint gerade das an sich anmuthige Köpfchen der Dame für den Künstler am wenigsten Interesse gehabt zu haben, sonst könnten unmöglich die unteren Partien des Gesichtes so ganz unverstanden wiedergegeben worden sein. Was die Farbe betrifft, so ist davon eigentlich im gewöhnlichen Sinne des Wortes kaum zu sprechen; der vorherrschende Ton ist ein schweres, kaltes Schwarzgrau, das dermalen dahier allerdings sehr beliebt ist. Es kann kaum einen größeren Kontrast geben als den zwischen dem letzterwähnten Bilde und Dürk's „Abendgebet“, in welchem uns die sentimentale alte Düsseldorfer Schule mit Haut und Haar entgegentritt. Einen ungewöhnlichen Genuß verschaffte uns eine Reihe wahrhaft genialer Studien aus dem Kaukasus von der Hand des leider zu früh heimgegangenen Horschelt.

Im Landschaftsfache ist vor Allem Meister Schleich's zwar nicht großes, aber außerordentlich fein empfundenes „Herren-Chiemsee“ zu nennen. Daß sich der Künstler auch bei Bildern kleineren Umfangs nicht dazu verstehen kann, der Durchbildung mehr Zeit und Aufmerksamkeit zuzuwenden, ist eine Eigenthümlichkeit desselben, die ihm schon manche tadelnde Bemerkung eingetragen. Auch um das in Frage stehende Bild recht zu genießen, muß man mindestens sechs Schritte von demselben zurücktreten; dann freilich ist die Wirkung, namentlich der Luftpartien, eine ganz eminente. Der Richtung des genannten Meisters folgte auch Kubinski in seiner „Partie am Inn“. Auch hier liegt der Schwerpunkt in der Luft. Langko's „Waldpartie“ beweist, daß man im Allgemeinen einen großen Meister hoch verehren und seinen Spuren folgen kann, ohne zum bloßen Nachbeter zu werden. Langko hat manches mit Schleich gemeinsam, wahrt dabei aber seine Selbständigkeit vollständig und reiht sich sowohl in Bezug auf Poesie der Empfindung als auf Feinheit der Farbe Schleich würdig an. Interessant war mir besonders ein großes Bild: „Am Bodensee“ von Köhnholz, durch die auf's Höchste gesteigerten Effekte eines über die Wasserfläche hintobenden Gewittersturmes. Der Künstler hätte vielleicht mit seinen reichen Mitteln etwas strenger Maaß halten sollen, aber es ist nicht zu verkennen, daß er sein schönes Talent nach tüchtigen Meistern gebildet hat. Von Xylander war eine „Sommernacht am Chiemsee“ im Geiste Christian Morgenstern's ausgestellt, dessen Sohn Karl Ernst durch eine „Niederländische Landschaft“ vertreten war, welcher Studien des Vaters zu Grunde liegen dürften. Brochocki, dessen Arbeiten sich durch eine seltene Energie der Farbe hervorthun, brachte eine „Waldpartie“ und einen „Buchenwald“ von sehr kräftiger Wirkung, doch mag sich der Künstler hüten, seine Farbe zu stark aufzutragen. — Im Gebiete der Architekturmalerei sahen wir zwei Bilder von Hennings: „Verona“ und „Venedig“, welche in jeder Beziehung weit hinter früheren Leistungen dieses wackeren Künstlers zurückblieben, namentlich waren Zeichnung und Kolorit von einer unangenehm berührenden Derbheit. Dagegen erfreute Conrad Hoff durch die Sorgfalt der Zeichnung und die poetische Stimmung seines „Großen Kanals“ in Venedig. Meister Gerhard endlich hatte ein kleineres Bild die „Dandolo-Kapelle“ ausgestellt, den vielen Freunden des wackeren Künstlers ein erfreulicher Beweis seiner Thätigkeit. — Von den spärlich ausgestellten plastischen Werken glaube ich nur des „Ajax“ von Rummel erwähnen zu sollen, der nicht blos ein sehr schönes Talent, sondern auch ein tüchtiges Studium der Alten erkennen läßt. Die vervielfältigenden Künste waren durch eine Anzahl origineller Holzschnitte von Hecht nach Handzeichnungen von W. Diez, G. Max, C. Piloty und Anderen vertreten. Ohne den beigefügten Zettel würde man die meisten derselben wohl für Radirungen der genannten Künstler halten, so außerordentlich zart ist die Zeichnung wiedergegeben, ohne daß es den Blättern deshalb an der nöthigen Kraft gebräche.

△ **Lokalausstellung der Münchener Künstler.** Gegenwärtig findet im Kunstausstellungsgebäude auf dem Königsplatze die in diesem Jahre zum zweiten Mal unternommene Lokalsommerausstellung der Münchener Künstler statt. Dieselbe ist zur Zeit mit etwa anderthalbhundert Nummern beschickt und die Theilnehmer versprechen sich von derselben um so mehr einen guten Erfolg, als das gleiche Unternehmen im Vorjahre trotz des bald nach der Eröffnung begonnenen Krieges von sehr günstigen Ergebnissen begleitet war.

B. **Die Ausstellung des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen** ist seit dem 28. Mai in den Sälen der Düsseldorfer Kunstakademie eröffnet und weist 254 Gemälde, 7 Zeichnungen und Aquarelle, 2 Kupferstiche und 1 Skulpturwerk auf. Letzteres ist das Originalmodell des Schadow-Denkmals von Professor Wittig, welches in diesen Blättern bereits mehrfach anerkennend besprochen wurde. Die beiden Stiche sind gelungene Arbeiten von F. Dinger, welche als Vereinsblätter des hiesigen und des Kölnischen Kunstvereins dienen sollen. Unter den Gemälden nimmt das neueste Werk von Knaus unbestritten den ersten Rang ein. Der Künstler verdient unsern Dank dafür, daß er es nicht verschmäht hat, dasselbe in diesen Räumen auszustellen, denen die hervorragenden Schöpfungen unserer ersten Maler sonst in der Regel fern bleiben. Das Bild konnte leider nur kurze Zeit ausgestellt bleiben, da es dem Besitzer, Kunsthändler Lepke in Berlin, zugesandt werden mußte; doch genügten die wenigen Tage, in denen es sichtbar war, der diesjährigen Kunstvereinsausstellung ein Interesse zu verleihen, dessen sie sich seit Jahren nicht zu erfreuen hatte. Knaus führt uns das Leichenbegängniß in einem hessischen Dorfe vor. Es ist Winter; Schnee liegt dicht auf Bäumen und Dächern, während er auf dem Boden schon zu schwinden beginnt, so daß uns die meisterhaft gemalte landschaftliche Scenerie einen jener unangenehmen

naßkalten Tage anzeigt, dessen Einfluß den unheimlichen Eindruck der traurigen Begebenheit wirkungsvoll erhöht. Aus dem Bauernhause wird eben der Sarg herausgebracht, um die Treppe heruntergetragen zu werden, doch ist er nur zur Hälfte sichtbar, wodurch das Schauerliche sehr gemildert wird. Unten steht die schwarz verhängte Bahre und dahinter ist die Schuljugend aufgestellt, die unter Leitung ihres alten Lehrers die Trauergesänge ausführt. Zur Rechten steht eine Gruppe theilnahmloser Zuschauer und im Hintergrund befinden sich leidtragende Männer und Frauen. Sämmtliche Figuren zeigen einen Reichthum charakteristischer Einzelheiten und individuellen Lebens, daß man die Feinheit der Beobachtung und treffliche Darstellung derselben nicht genug bewundern kann. Kolorit, Zeichnung und Durchführung sind ebenso lobenswerth und das ganze Bild legt somit ein neues Zeugniß ab von der außerordentlichen Begabung seines Urhebers. Dennoch können wir den Stimmen nicht ganz unrecht geben, welche tadelnd hervorheben, daß keine einzige der vielen Personen unsere wirkliche Theilnahme erwecke, indem von den nächsten Leidtragenden bis auf einen alten Bauer Niemand zu sehen sei. Die Gesammtwirkung erscheint dadurch allerdings minder erschütternd, vielleicht aber auch minder fesselnd, und da man eben bei Knaus das Höchste beansprucht und erreicht findet, so möchte man auch hierin den Gegenstand völlig erschöpft sehen. — Von den übrigen Genrebildern zeigte ein Erstlingswerk von Carl Mücke (Sohn des bekannten Historienmalers) ein vielversprechendes Talent. Tief und gesättigt in der Farbe, zeichnete es sich auch durch warm empfundenen Ausdruck vortheilhaft aus. Es ist bereits von Hrn. Schulte hier für die Permanente Ausstellung angekauft worden. G. Stever glänzt in zwei Gemälden wieder durch seine virtuose Technik, die ein gründliches Studium großer Vorbilder offenbart. E. v. Gebhard erinnert ebenfalls, wenn auch in ganz anderer Weise, in seinem fein individualisirten „Religionsgespräch“ an die Meister der Vorzeit, während C. Webb sich mehr an die neueren Niederländer anlehnt. Ein höchst erfolgreiches Vorwärtsstreben bekunden drei Bilder von F. Beinke, der auch das Landschaftliche darin wirksam behandelt. Auch Th. van der Becke und Paul Preyer erfreuen durch treffliche Leistungen und Ed. Geselschap bewährt seinen alten Ruf. Sehr zu loben ist „Der kleine Krieg“ von H. Sondermann, dem sich verwandte Motive aus der jüngst vergangenen Zeit von F. Wieschebrink, H. Ervers, Otto Rethel, H. Plathner u. A. erfolgreich anschließen. B. Nordenberg und C. Lorck schildern mit Glück Jagdscenen aus ihrer skandinavischen Heimath, und aus der langen Reihe der übrigen Genrebilder haben wir noch tüchtige Leistungen hervorzuheben von Fräulein Ernestine Friedrichsen, P. Kels, Bertling, H. Leineweber, Toussaint u. s. w. Das stimmungsvolle Abendbild „Heimfahrt“ von C. Schlesinger gehört schon mehr in's Gebiet der Landschaft, wohin wir auch „Das Rheinische Vogelschießen“ von L. Kolitz rechnen müssen, welches uns ein buntbewegtes Bild mittelalterlichen Lebens entrollt. Auch Emil Volkers zeigt in seinem hübschen „Rumänischen Marktzug“ eine glückliche Verbindung der verschiedenen Gattungen der Malerei, die sich überhaupt in erfreulicher Weise immer mehr geltend macht. In der eigentlichen Historienmalerei finden wir einige auswärtige Künstler vertreten, wie C. Otto in München durch sein schön gedachtes Bild: „Die ersten Christen in Rom“ und Professor des Coudres in Karlsruhe durch einen „Christus am Kreuz“, der uns nicht auf der Höhe seiner frühern Leistungen zu stehen scheint. Dagegen freut es uns, einige vorzügliche Werke von Josef Kehren zu sehen, von dem uns lange nichts Neues zu Gesicht gekommen ist. Seine beiden Oelbilder stellen den „Guten Hirten“ dar, nach der bereits durch den Stich von Glaser bekannten Komposition, die er früher als größeres Altarblatt ausführte und „Die schmerzhafte Mutter“, die sich wehmüthig zu der einzigen irdischen Hinterlassenschaft ihres göttlichen Sohnes, den Marterwerkzeugen und dem Leichentuch, herabbeugt. Dies letztere Bild würde sich ebenfalls sehr zum Stich eignen, da es bei tiefer Empfindung eine sehr gediegene Zeichnung aufweist. Kraft, Tiefe und Gluth des Kolorits heben diese beiden Gegenstücke weit über ähnliche religiöse Darstellungen, denen so oft eine süße Farbe und glatte Behandlung zum Vorwurf gereicht. Noch interessanter aber scheinen uns die beiden Entwürfe von Kehren zu sein, die als Prolog und Epilog zur Geschichte Karls des Großen bezeichnet sind und gleichsam den Cyklus der Rethel'schen Fresken im Aachener Rathhaussaal einleiten und abschließen. Der eine stellt Kaiser Karl als den Verbreiter des Christenthums und Besieger der Heiden dar, wie er der auf einem Felsen thronenden Religion sein Schwert weiht, zu deren Füßen die Geschichte seine Thaten in ihre ehernen Tafeln schreibt, während der andere den sich stets erneuernden Nachhall an den großen Herrscher schildert durch die Wanderungen der Kranken zu der von ihm entdeckten Heilquelle in Aachen und durch die Wallfahrten zu den Heiligthümern des von ihm erbauten dortigen Doms. Beide Zeichnungen, würden sich vortrefflich zur Ausführung al fresco im Treppenhause des Aachener Rathhauses eignen, für welches sie auch eigentlich komponirt sind. H. Aschenbroich, Franz Müller und H. Lauenstein sind ebenfalls durch achtungswerthe religiöse Gemälde vertreten, denen sich B. Budde und Holthausen noch anreihen können. Professor Mücke bringt eine barmherzige Nonne und Professor Theodor Hildebrandt eine „Cordelia“ aus dem Lear, welche Tragödie auch Moritz von Beckerath den Stoff zu einem höchst interessanten Werke geboten, das uns den König mit dem Narren auf der Heide zeigt. Eine „Johanna Sebus“ hat Roland Reiße mit glücklichem Efolge dargestellt, und J. Scher führt uns in einem rühmenswerthen Bilde die poetische Mignon vor. Im Porträtfach begegnen wir P. Schick, H. Crola, J. Scheurenberg und Ed. Schulz aus Barmen, welch letzterer den Dichter Hoffmann von Fallersleben charakteristisch zur Anschauung bringt. In der Schlachtenmalerei sehen wir begreiflicherweise nur Scenen aus dem jüngst beendeten Kriege, die von B. Sell, Emil Hünten, Moritz Blanckarts und Ad. Northen künstlerisch verwerthet wurden. Der schöne „Morgen nach der Schlacht“ von C. Gillissen zählt schon mehr zu den Landschaften, unter denen wir auch viel Gutes finden. Besonders ist uns dabei aufgefallen, daß der Einfluß Osw. Achenbach's, der in den letzten Jahren vorherrschend war, mehr zurückgetreten ist und die Richtung von Eugen Dücker nachdrücklich zu wirken scheint. Letzteres macht sich namentlich geltend in den tüchtigen Bildern von F. Hoppe und von Bochmann, die viel Schönes haben. Auch die große Regenlandschaft von C. Lübecke verdient volle Anerkennung, und Albert Flamm, E. A. Ireland, H. Pohle, Keßler, Hermes, August Becker, Lina von Perbandt, der Münchener Meißner dürften gleichfalls noch von den vielen Andern lobende Erwähnung beanspruchen. Drei sorgfältig behandelte Interieurs von Heger und andere Architekturbilder von Lerche, Stegmann, wie die beiden schönen Aquarelle aus Italien von Professor Ernst Giese zeigen auch diese Richtung gut vertreten, wie denn Thierstück und Stillleben ebenfalls mehrere talentvolle Arbeiten älterer und jüngerer Künstler aufzuweisen haben, so daß die ganze Ausstellung ihren Vorgängerinnen in keiner Weise nachsteht.

. **Oesterreichisches Museum.** Um den Wünschen mehrerer Aussteller zu entsprechen, welche dahin gerichtet sind, daß der Termin des Beginnes der Eröffnungs-Ausstellung des Museums hinausgeschoben, und die Ausstellung selbst über die Weihnachtszeit und das Neujahr verlängert werde, ist der Beginn der Musterausstellurg österr. Kunstgewerbe mit Zustimmung S. k. Hoheit des Herrn Erzherzogs Protektor vom 1. September l. J. auf 3. November als den im äußersten Falle zulässigen letzten Termin verlegt worden. Die Ausstellung wird ferner statt zwei Monate drei Monate dauern, und mit dem letzten Januar 1872 geschlossen werden. Die Kunstgewerbeschule des österr. Museums wird mit Ende Juli in dem alten Lokale geschlossen, und am 1. Oktober im neuen Gebäude wiedereröffnet werden. Demgemäß werden die Bureaux bereits in der zweiten Hälfte des September in das neue Museumsgebäude übersiedeln.

* **Auf der großen diesjährigen Wiener Kunstausstellung** wurden für 141,972 Gulden Bilder und sonstige Kunstwerke angekauft. Von dieser bedeutenden Summe, welche mehr als das Doppelte der in den Vorjahren erzielten Posten beträgt, fallen 63,960 Gulden auf Werke Wiener, 78,012 Gulden auf Werke ausländischer Meister.

Vermischte Kunstnachrichten.

Zur Holbein-Kritik erhalten wir von Herrn Professor A. Woltmann folgende hochinteressante Mittheilung: „Die Inschrift auf dem Bilde der heil. Anna mit Maria und dem Kinde in der Augsburger Galerie hat sich bei der Unter-

suchung durch den jetzigen Konservator, Herrn von Huber, als Fälschung erwiesen; sie ist bei dem Versuche, zu putzen, verschwunden, und die Spuren ganz anderer Buchstaben haben sich unter ihr gezeigt. Hiermit fällt die Annahme von Holbein's Geburtsjahr, welche ich hierauf gegründet, und dies ist als 1497 anzunehmen. Ebenso kann wohl die seit Waagen und Passavant vorwiegende Ansicht, die in mehreren Augsburger Gemälden Jugendarbeiten des jüngeren Hans Holbein sah, nicht mehr aufrecht erhalten werden." Einem späteren Schreiben desselben Herrn Korrespondenten entnehmen wir, daß die Untersuchung in Gegenwart der Herren His-Heusler aus Basel und Sesar vorgenommen wurde. Die Schrift auf der zweiten Seite des Buches ging nach Betupfen mit einem in Terpentin getauchten Pinsel ohne Anwendung von Putzwasser nach und nach fort. Da sie über den Retouche-Firniß gemalt war (so schrieb Hr. His-Heusler an Prof. Woltmann), sei unzweideutig bewiesen, daß sie erst bei der letzten (1854 durch den verstorbenen Eigner ausgeführten) Restauration entstanden. Die erste Seite sei bei der Untersuchung absichtlich unberührt geblieben, die Spuren der früheren, aus andern Buchstaben bestehenden Schrift seien nicht zu entziffern, indem sie nur aus schwachen und durch breite Farbenrisse unterbrochenen Spuren bestehen, jedenfalls stehe aber in der untersten Zeile keine Zahl. — Soviel heute in aller Kürze über diese wichtige Nachweisung, deren weitere Konsequenzen für die Jugendgeschichte Holbein's und für die Beurtheilung seines Verhältnisses zu den Schöpfungen des Vaters wir einem ausführlicheren Aufsatze vorbehalten.

Ein Bildniß Dürer's von Tizian. Herr Dr. O. Eisenmann, welcher gegenwärtig in Rom mit der Katalogisirung der dreizehn dortigen, dem Publikum zugänglichen Gemäldesammlungen beschäftigt ist, berichtet uns über einen merkwürdigen Fund, den er kürzlich in der Galerie des Palazzo Spada gemacht, Folgendes: „Es ist ein männliches Bildniß, das keinen Andern als Dürer und von keinem Geringeren als Tizian gemalt aufweist. Es wird als Vermessenheit erscheinen, in einem Raume, den ein Mündler, Burckhardt u. A. vor mir durchwandert, eine solche Entdeckung machen zu wollen, und wer das Bild nicht selbst gesehen, wird versucht sein, die Achseln darüber zu zucken; aber wen ich von kompetenten Personen hier vor das Bild geführt, der war nicht allein über das wunderbar schöne Werk an sich entzückt, sondern gestand auch zu, daß damit kein Anderer gemeint sein könne, als eben Dürer." Hoffentlich gelingt es dem geehrten Herrn Korrespondenten bald, eine Abbildung des Gemäldes in Photographie oder Zeichnung anfertigen zu lassen.

* **Franz Ruben** in Wien stellte kürzlich in der dortigen Akademie ein lebensgroßes Porträt aus, welches durch seine koloristische Haltung und Brillanz der Stoffmalerei bei den Kunstfreunden lebhaften Anklang fand. Es zeigt uns eine junge Dame in schwarzer Kleidung, auf einer Estrade stehend, von der unser Blick im Hintergrunde auf dichte Baumgruppen und in die Alleen eines im italienischen Villenstyl angelegten Parkes fällt. Die würdevolle Ruhe der Auffassung, die zarte Modellirung des Kopfes und der Hände, sowie die harmonische Zusammenstimmung der Gestalt mit der landschaftlichen Umgebung bekundeten von Neuem das tüchtige Vorwärtsstreben des begabten jungen Künstlers.

X. **Bildhauer Carl Cauer** in Kreuznach hat eine „Kassandra" in Arbeit, die ein höchst werthvolles und durchgebildetes Werk zu werden verspricht. In feinem faltenreichem Gewande, die Arme erhoben, das Haupt zur Seite geneigt, den Oberkörper etwas zurückgebogen, drückt die Figur die ganze Größe des Schmerzes aus, den Kassandra in der Voraussicht des unglücklichen Schicksals von Troja empfindet, und in dem Lorbeerhain, da man sonst ihre Prophetenstimme nicht hören will, einsam ausklagt.

X. **Den im jüngsten Kriege gefallenen Frankfurtern** soll in ihrer Vaterstadt ein passendes Denkmal errichtet werden, das zugleich die historischen Vorgänge der großen Zeit verewigt. Ein Komité hat die Sammlungen für diesen Zweck begonnen und wird, sobald 25,000 fl. beisammen sind, das Ausschreiben für die Pläne erlassen.

* **Gustave Courbet**, der einige Tage lang todt gemeldet, dann aber wieder aufgefunden und mit andern Führern der Pariser Commune gefangen nach Versailles gebracht wurde, hat einen Brief an den Unterrichtsminister Jules Simon gerichtet, in welchem er seine politische Haltung während der Insurrektionszeit auseinandersetzt. Er giebt vor, in die Commune eingetreten zu sein, um die Pariser Kunstschätze vor Unheil zu bewahren und erklärt, er würde aus diesem rein künstlerischen Interesse ein Regierungsmandat selbst dann angenommen haben, wenn bei der Wahl auch nur seine eigene Stimme auf ihn gefallen wäre. Außerdem ist er bereit, die umgestürzte Vendôme-Säule auf seine Kosten wieder aufrichten zu lassen und will, um die dazu erforderliche Summe von 500,000 Franken zu beschaffen, die 200 Bilder, die er besitzt, unter den Hammer bringen. Daß Courbet eine Galerie sein Eigenthum nennen kann, ist uns etwas ganz Neues. Es müssen also wohl seine eigenen Bilder gemeint sein. Und daß diese den obigen Betrag nicht einbringen würden, liegt am Tage, da sie doch ohne Zweifel größtentheils in die Gattung der „Krebse" gehören werden.

Δ **Urtheil zum Schutz des Oelfarbendrucks gegen unbefugte Nachbildung.** Kürzlich hatte das kgl. Bezirksgericht Nürnberg über die Frage zu entscheiden, ob Oelfarbendruckbilder als Werke der Kunst zu betrachten seien. Eine Münchener Kunsthandlung, die von einem Maler sich das Eigenthums- und alleinige Vervielfältigungsrecht von zwei Oelgemälden erworben und nach diesen Kopien in Oelfarbendruck hatte anfertigen lassen, erfuhr, daß ein Nürnberger Lithograph unberechtigte Nachbildungen dieser Oelfarbendrucke erzeuge und verwerthe. Vor Verhandlung der Sache ging das Gericht die Münchener Akademie der Künste um ein Gutachten an, worin es heißt: „Die betreffenden Oelgemälde sind Kunstwerke von originellem Werthe, und darum ist die Nachbildung, deren Recht eine Kunsthandlung erworben hat, ihnen gleich zu achten und gegen unbefugte Kopie zu schützen, wenn auch die Ausführung selbst mehr Sache der Technik als der Kunst sein sollte. Dem Kopisten gegenüber hat der Oelfarbendruck Anspruch auf künstlerische Ausführung." Das Gericht verurtheilte den Angeschuldigten auf Grund dieses Gutachtens wegen eines Vergehens gegen das Gesetz zum Schutze der Urheberschaft von literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst zu einer Geldstrafe von 100 Gulden.

? **Aus Tirol.** Der Ruf unserer Glasmalereianstalt, welche an Herrn Neuhäuser einen sehr tüchtigen technischen Leiter besitzt, bringt in immer weitere Kreise, und sie verdient ihn gewiß in jeder Beziehung. Das bestätigen zwei soeben ausgestellte gothische Fenster von 22 Fuß Höhe und $4^1/_2$ Fuß Breite, welche für Nordamerika bestimmt sind. Die Zeichnung lieferte Architekt Schaben; auf jedem sind je zwei Heilige: Kaiser Heinrich und Kunigunde, Xaverius und Notburga. Diese letzteren sind allerdings etwas schablonenhaft, sie erreichen nicht die Schönheit und reine Empfindung, welche eine Madonna Mader's auf einem ebenfalls ausgestellten neuen Fenster adelt. Prachtvoll ist das goldige Kathedralroth, welches Hrn. Neuhäuser, der zu diesem Zwecke umfassende chemische Studien machte, herzustellen gelang. — Die Glasmalerei blühte übrigens schon früher in Tirol. Zu Hall bestand eine Anstalt, welche gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts für die Kirche des Ortes die Glasfenster lieferte, von denen noch Theile erhalten sind und ebenfalls von Neuhäuser ergänzt werden. — Der Tiroler Künstler Defregger in München ist damit beschäftigt, für sein Heimathsdorf ein heilige Familie zu malen. — Ein hiesiges Blatt läßt einen Jammerschrei los über die geringe Bezahlung, welche religiösen Künstlern zu Theil wird. Diejenigen, die etwas können, befinden sich übrigens bei uns gar nicht so schlecht, die durchschnittlichen „Tuifelemaler und Herrgottsfabrikanten" wollen freilich auch leben; nun, sie sollen das als Handwerker thun, wenn sie es als Künstler nicht vermögen.

B. **Düsseldorf.** Wir haben unserer Mittheilung über das große Gemälde von Rubens „Die Himmelfahrt Mariä" in hiesiger Galerie (in No. 17 d. Bl.) nachträglich einige Berichtigungen hinzuzufügen. Durch die Kälte des verflossenen Winters und Frühjahrs ist der Sprung allerdings wieder zusammen gegangen, aber nun hat er sich leider stellenweise und gerade in dem Kopf der Madonna so scharf zusammengeklemmt, daß die Farbe in die Höhe gedrängt worden ist und zu der Befürchtung veranlaßt, daß sie ab- und ausgesprengt werden könnte. Die erforderliche Restauration, die bereits angeordnet wurde, ist eine sehr umständliche und kostspielige, und es kann für deren Gelingen bei den kolossalen Dimensionen und der Schwere und Stärke der Tafel keinerlei Garantie geleistet werden.

Inserate.

Heft 10 der Zeitschrift nebst Nr. 19 der Kunst-Chronik wird Freitag den 21. Juli ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

21. Juli



Nr. 19.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Zur Erinnerung an Eugen Eduard Schäffer.

I.

M. Die ersten Decennien dieses Jahrhunderts waren für unsere deutsche Kunst eine schöne Zeit. Da keimte und sproßte es überall; auf allen ihren Gebieten offenbarte sich frisches, treibendes Leben. Der Wiedergeburt der Malerei durch jenen Künstlerbund in Rom ging eine ähnliche Umwandlung im Bereiche der Kupferstecherkunst zur Seite. Wie die Maler in ihren Bestrebungen sich an die Praerafaeliten und die alten deutschen Meister anlehnten, so die Stecher an Marc-Anton und Dürer; und es war dieses nicht Laune oder Zufall, sondern Verwandtschaft der eigenen Natur und Sinnesart lenkte sie in diese Bahnen. Wir erinnern an Ruschweih, Amsler, Barth und den unlängst verstorbenen Thäter, um nur von solchen zu sprechen, die bereits vom Leben abgeschieden. Auch Rahl mit manchen Blättern, die er nach Kompositionen Wächter's radirte, wäre hier vielleicht zu nennen. Unter allen aber, welche denselben Weg betraten, nimmt der Künstler, dem diese Erinnerungen gewidmet sind, eine sehr hervorragende, wohl die bedeutendste Stelle ein.

Eugen Eduard Schäffer war am 30. März 1802 zu Frankfurt a/M. geboren. In jenen Tagen hatte die Stadt noch ziemlich das Gepräge, wie wir es aus Goethe's Jugendleben kennen. Noch waren die Wälle nicht gefallen mit ihren Thürmen und Basteien. Die Juden wohnten in ihrem abgegrenzten Quartier, aus dem sie erst die Regierung des Fürst Primas befreite. Statt der reizenden Anlagen, die heute die ganze Stadt umgeben, liefen nur einzelne schmale Alleen längs dem versumpften Graben außerhalb der Mauern hin, und von den vielen und schönen Häusern vor der Stadt war fast keines gebaut. Allabendlich wurden die Thore geschlossen; wer später eintreten wollte, mußte die Thorsperre bezahlen. Beschränkt und fest geschlossen wie der Kreis ihrer Stadt, kann man sagen, war auch das Leben der Bürger, die strenger Zunftzwang, Erschwerung der Ansässigmachung und Erlangung des Bürgerrechtes gegen das Einströmen fremder Elemente genugsam schützte. Es bildeten die Bewohner gegen die Außenwelt gleichsam eine große Familie.

Dem Bruder des Verstorbenen, Herrn Oberlehrer Schäffer, verdanken wir verschiedene Angaben über dessen Jugend. Er sagt: „Der früh erfolgte Tod des Vaters legte der gebeugten Wittwe die zweifach schwere Sorge auf, der Fortführung des Geschäftes (der Gastwirthschaft) und der Erziehung dreier Kinder im Alter von 7, 4 und 2 Jahren. Aber die Mutter hat diese doppelt schwere Aufgabe redlich gelöst. In letzterer Beziehung, die Erziehung ihrer Kinder betreffend, stand ihr ein treuer Hausfreund rathend und helfend zur Seite. Es war der am 10. Mai 1821 in Frankfurt verstorbene Gymnasial-Professor Oswald Brassart. Ich muß dieses trefflichen Mannes hier besonders gedenken, denn ihm verdankte mein Bruder vorzugsweise die Realisirung seines innigsten Lebenswunsches, sich der Kunst widmen zu dürfen, da von Seiten der ängstlich besorgten Mutter sich große Bedenken erhoben, ob sie im Stande sein würde, die zu einem solchen Berufe erforderlichen Mitel aufbringen zu können; der väterliche Freund beseitigte diese Bedenken und half freundlich mit Rath und That.

Die Jahre der Kindheit verlebte mein Bruder in fast zu enger Abgeschlossenheit. Die Mutter war bestrebt, ihre Kinder so viel wie möglich unter Augen zu haben, und obwohl ihr Berufsgeschäft sie sehr in Anspruch nahm, wußte sie doch immer noch Stunden für

ihre Kinder zu erübrigen. Wenn sie dann nach gut altdeutscher Weise am Spinnrade saß, mußten wir Knaben, sobald die Fassungskraft einigermaßen erwacht war, neben ihr sitzen, um den ersten Unterricht im Buchstabiren und Lesen zu empfangen. Als mein Bruder das schulpflichtige Alter erreicht hatte, besuchte er zuerst eine der damaligen Quartierschulen, später noch einige Jahre die Weißfrauenschule. Zeichnen war seine Lieblingsbeschäftigung von früher Jugend an; auch mit Papparbeiten beschäftigte er sich gerne und zeigte darin viel Geschick. Seine Zeichnungen sowohl, als auch die mit großer Genauigkeit gefertigten geometrischen Körper zum Behufe der Ausstellung bei der Schulprüfung wurden von den Lehrern nicht selten den übrigen Schülern als Muster vorgestellt. Auch in dem Zeicheninstitut des H. Major Reges, welches mein Bruder besuchte, zeichnete er sich vor seinen Mitschülern aus und trug bei der öffentlichen Prämienvertheilung manchen Siegespreis davon.

Aus dieser Zeit rühren auch mehrere größere Arbeiten meines Bruders her, die er als Zeichen dankbarer Liebe und Verehrung für obenerwähnten Prof. Brassart und den würdigen Geistlichen, der ihn konfirmirt hatte, fertigte. Zunächst zwei Kopien von Altargemälden: den heil. Leonhardus in der St. Leonhardskirche dahier und die h. Magdalena, ein Altarbild in einer Seitenkapelle des hiesigen Domes, ferner eine Kreuzabnahme Christi. Oft erzählte er noch in späteren Jahren, welche feierliche Stimmung das Alleinsein in den weiten Hallen des Domes in ihm erweckt habe, wo er oft halbe Tage eingeschlossen in lautloser Stille bis zur einbrechenden Dämmerung gearbeitet, bis der eintretende Küster ihm die Ausgangspforte wieder geöffnet. Und wie diese Arbeiten an geweihter Stätte in ihm selbst die Liebe zur Kunst immer mächtiger entflammten, so waren sie auch für die, welche einigen Antheil an seiner Lebensführung nahmen, lautredende Zeugnisse seines Künstlerberufes."

Im Juni 1818 wurde S. als Schüler des Städel'schen Institutes aufgenommen und dem Unterricht des Kupferstechers Ulmer zugewiesen, der sich zwei Jahre später entleibte. Schäffer kopirte unter ihm Verschiedenes nach Kupferstichen mit der Feder und machte seine ersten Versuche im Stechen an einem der Amoren von Raffael's Galathea, nach Goltzius. Schon früher war sein Sehnen nach München gerichtet, und denkwürdig für immer blieb ihm der 10. Mai des Jahres 1821, als der Tag seiner Abreise nach diesem Glanz- und Mittelpunkte deutschen Kunstlebens. Aber bald wird er unzufrieden mit der Art und Weise, wie er auf dortiger Akademie unter Langer seinen Studien obliegen sollte; denn Kupferstiche mit der Feder kopiren, das hatte er schon in Frankfurt gethan. Schäffer zog sich auf sich selbst zurück. Er fertigte eine höchst sorgfältige und feine Zeichnung von dem Kopfe des fremden Kaufmannes auf Overbeck's Karton „der Verkauf Josephs", und als sein Freund, der Kupferstecher Nic. Hoff auf seiner Reise nach Italien durch München kam, hatte Schäffer den Stich bereits vollendet und gab ihm zwei Abdrücke, einen für Overbeck. Dieser war bei dem Anblicke desselben auf's freudigste überrascht.

Während der Jahre 1824 — 26 lebte Schäffer in Düsseldorf, war Schüler des Cornelius und führte unter dessen Leitung den Stich zu Dante's Paradies aus, der ihm schon einen gewissen Ruf verlieh; unstreitig ist dieses Blatt auch eines seiner vollendetsten. Betrachtet man daneben den nicht ganz fertigen Kopf des Niebuhr, welchen er auch in dieser Zeit gestochen, (die Platte ist leider verloren gegangen) so erstaunt man über die Lebendigkeit des Ausdrucks, die Schärfe der Charakteristik, die vollendete Meisterschaft der Zeichnung und wird unwillkürlich an Canova's Ausspruch erinnert: „Mit der Zeit kann man wohl mehr Freiheit in der Kunst gewinnen, mehr Kenntnisse in der Malerei und mehr Geschicklichkeit im Allgemeinen, aber nicht mehr Originalität und Entwicklung des Genies. Die Figur der Sanftmuth am Grabmal des Ganganelli war eines meiner ersten Werke, und ich weiß zur Stunde noch nicht, ob ich in den spätern dreißig Jahren etwas Besseres hervorbringen lernte." Auch wir bekennen offen, nicht zu wissen, ob der Verstorbene etwas Besseres leistete im späteren Leben als jene Werke des Jünglings. In Düsseldorf wurde schon die Zeichnung für die Platte zur „Unterwelt" vollendet, worauf auch wohl ein Brief von Kaulbach anspielt, geschrieben im Oktober 1868, dessen Anfang lautet: „Mein alter Freund! Deine beiden Briefe mit den Kupferstichen habe ich erhalten, und ich werde durch dieselben lebhaft an die Tage erinnert, als wir Beide noch im Flügelkleide über die Düsseldorfer Fluren flatterten und unseren Idealen nachstrebten, Beide freilich sehr verschieden, da Du damals fast nur mit der Unterwelt in Berührung standest, während ich mich sehr im Realen auf der oberen Erdrinde bewegte." — An dem vortrefflichen Stiche dieses Blattes arbeitete Schäffer in München nach seiner Rückkehr, die im Frühjahr 1826 erfolgte, zu welcher Zeit Cornelius mit andern Schülern in dieser Stadt sich niederließ, nachdem seine Ernennung zum Direktor der Akademie daselbst stattgefunden hatte.

Es scheint, Schäffer hatte es damals auf eine Wiedergabe der sämmtlichen Glyptothek-Kartons abgesehen: ein großes Unternehmen, das eben wohl verdient hätte, eine so herrlich dafür befähigte Kraft dauernd zu fesseln. Aeußerte doch Cornelius in späteren Jahren gesprächsweise und grade in Bezug auf diese Arbeiten, daß seit den Tagen Marc-Anton's im ganzen Gebiete der Kupferstecherkunst in dieser Weise nichts Aehnliches geleistet worden sei. Vollendet wurde nur diese „Unterwelt." In Schäffer's Auftrag stach Merz zu Anfang des Jahres 30 an der

sonst fertigen Platte noch das in der Einrahmung des Bildes befindliche Schwanthaler'sche Relief, Zeus' Kampf gegen die Titanen. Schäffer arbeitete inzwischen schon an der „Nacht", unterbrach aber später diese Arbeit, und einige Jahre nach seinem Weggange erbat sich Merz von Cornelius die Genehmigung, die Platte fertig stechen zu dürfen. Auch den „Olymp" hatte er angefangen, doch kam dieses Blatt nicht weiter als zu drei Köpfen (Ceres, Pluto und Pallas). Ein Abdruck davon, der äußerst selten, befindet sich im Kupferstichkabinet zu München, ein andrer in dem von Frankfurt a. M. Sehr bestimmte Umrisse der beiden zuletzt genannten Darstellungen fanden sich in seinem künstlerischen Nachlaß vor, in derselben Größe wie der ausgeführte Stich der „Unterwelt." In diese Zeit fallen auch die drei wunderschönen Umrißstiche, Peleus und Thetis, und dann, je zwei auf einem Blatte, Vermählung und Entführung der Helena, das Urtheil des Paris und die Opferung der Iphigenia, an denen wir die außerordentliche Frische und Lebendigkeit der Konture bewundern. Im Jahre 1828 hatte er das Bildniß des Buchhändlers Campe von Nürnberg und zum Dürerfeste die Dürerstatue nach C. Eberhardt gestochen. Er reiste selbst dahin, und nicht geringes Erstaunen erregte es bei den mitreisenden Künstlern und war ein Beweis seiner sichern Hand, daß er noch im Postwagen an deren Vollendung in einzelnen Theilen arbeitete. Für Boisseré lieferte Schäffer die vortreffliche Konturplatte nach Memling's „Sieben Freuden Maria's" in drei Blättern, kurz vor seinem Abgang nach München. Was ihn zu diesem bewog, ist nicht bekannt; vielleicht war es nur der Wunsch nach Abwechslung, oder, wie er selber sagte, nach „Vorwärtskommen", vielleicht mag er sich etwas beengt gefühlt haben dem Cornelius gegenüber, bei dem er lange gewohnt hatte. Im Jahre 1832 kehrte Schäffer nach Frankfurt zurück, und ein Jahr später erfolgte seine Anstellung als Lehrer der Kupferstecherkunst am Städel'schen Kunstinstitut.

Korrespondenz.

New-York, im Juni 1871.

O. A. Der Plan, in New-York ein städtisches Kunst-Museum zu errichten, ist in unerwartet kurzer Zeit seiner Verwirklichung nahe gerückt. Die Legislatur des Staats New-York hat ungefähr eine halbe Million Dollars für das Gebäude bewilligt und die Kommissäre der öffentlichen Parks ermächtigt, dies auf einem geeigneten Platze des städtischen Eigenthums zu erbauen. So lange das Gelingen des Unternehmens noch zweifelhaft war, die Ausführung sich wenigstens noch jahrelang zu verzögern drohte, und die ganze Sache als ein unsicheres Experiment erschien, war es nicht zu verwundern, daß trotz der berühmten amerikanischen Freigebigkeit die Geldmittel nur langsam und verhältnißmäßig spärlich zuflossen. Jetzt indessen, da der Erfolg gesichert ist, und die Sache mit Nächstem thätig in Angriff genommen zu werden verheißt, haben sich die Subskriptionen in letzter Zeit bedeutend vermehrt. Wie offiziell angekündigt wird, ist in Europa eine werthvolle Gemäldesammlung angekauft, welche den Anfang und die Grundlage des Museums bilden soll, über die für jetzt indessen noch nichts Näheres mitgetheilt wird. Der Verein, dem die Ausführung des Unternehmens obliegt, hatte anfänglich die Summe von 250,000 Dollars als das Minimum festgesetzt, mit dem ein irgend versprechender Anfang gemacht werden könne. Jetzt ist jedoch beschlossen worden, nicht einmal zu warten, bis diese durch Unterschriften vollständig gedeckt ist, sondern mittlerweile, so bald das Gebäude selbst vollendet ist, in einem Theile desselben eine Ausstellung geliehener Kunstsammlungen zu veranstalten, welche, so weit es möglich ist, eine historische Uebersicht der Entwickelung der Kunst gewähren soll. Es fehlt in New-York und der nächsten Umgebung keineswegs an werthvollen Privatgalerien, vorzüglich moderner europäischer Werke, die jedoch bis jetzt nur den Besitzern und ihren speziellen Freunden zu Gute kommen, dem Publikum hingegen hermetisch verschlossen gehalten werden. Der Kunstverein hofft indessen, daß die meisten Eigenthümer bereitwillig sein werden, ihre Sammlungen zeitweise dem Museum zur Verfügung zu stellen. In Europa ließe sich von einem solchen Plan kein großer Erfolg hoffen; denn welcher Kunstfreund würde wohl freiwillig auf längere Zeit sein Haus seiner höchsten Zierde, sich selbst des täglichen Anblicks der Schätze berauben, deren Erlangung er häufig sein halbes Leben gewidmet!*) Hier jedoch, wo der Ausspruch, daß „nichts dauernd als der Wechsel", sich täglich in allen Verhältnissen auf's Schlagendste bewährt, verspricht man sich gerade von dieser Seite den günstigsten Erfolg. Die meisten der Reichen und Wohlhabenden pflegen ab und zu einige Jahre in Europa zuzubringen, natürlich die Kunstliebhaber und Sammler vor allen Andern, die ganz besonders durch ihre Neigung und ihr Verlangen, ihre Sammlungen zu bereichern, hinübergezogen werden, und da gerade diese sich speziell für das Gelingen des Unternehmens interessiren, erwartet man zuversichtlich auf diese Weise dem Publikum fortwährend anziehende und reichhaltige Ausstellungen bieten zu können, welche noch außerdem den Reiz der Abwechselung gewähren würden. Die Zeit muß lehren, wie alle diese Hoffnungen und Erwartungen sich erfüllen werden. Unter allen Umständen liefern die schon vorhandenen Mittel die Gewährleistung, daß in nicht allzulanger Zeit das Ergebniß der bisherigen Bemühungen als Thatsache in die Welt treten wird.

---

*) Und doch ist dies wiederholt geschehen, erst jetzt wieder in London, wie früher in Paris, Wien u. a. a. O.

Die Frühlingsausstellung in der Academy of Design, welche seit den letzten Wochen offen ist, enthält 400 Nummern, diesmal sämmtlich Werke hiesiger Künstler. Wie immer sind die Landschaften am zahlreichsten vertreten, wie auch die bessern Werke fast alle diesem Fach angehören. Die Klage, daß gerade die hervorragendsten Künstler sich von der Ausstellung fern halten, und somit an dem geringen Erfolge der letzten Jahre gewissermaßen Schuld sind, läßt sich diesmal nicht erheben; wenigstens sind die meisten in einem oder ein paar Bildern repräsentirt. Vor Allen ist eine herrliche Landschaft von Bierstadt: „In der Sierra Nevada", hervorzuheben. Ein klarer grüner Fluß im Vordergrund, hinter dem sich die gewaltigen, halb von Wolken verschleierten Berggipfel erheben. Zur Linken, am Ufer befindet sich eine prächtige Baumgruppe, hell von der Sonne beleuchtet. Die andere Seite zeigt im Mittelgrund Felsen, vor diesen ein flaches Ufer, ebenfalls mit Bäumen bedeckt, die sich aus dem Wasserspiegel zu erheben scheinen. Die Ausführung ist brillant schön. Eine großartige Ruhe und Heiterkeit, eine unbeschreibliche Frische und Anmuth treten dem Beschauer darin unwiderstehlich anziehend entgegen. Es ist das Leben, der Geist jener großartigen Natur selbst, was Einen darin anweht. Vorzüglich wirksam ist der Kontrast zwischen den kahlen ungeheuern Felsengipfeln und der lachenden Frische der Vegetation am Ufer. Es ist unbestritten der Glanzpunkt der Ausstellung. Ein anderes Bild von Bierstadt stellt einen brennenden Wallfischfänger auf der See dar. Es wird hier ein doppelter Lichteffekt geboten; während die nächste Umgebung des Schiffes, die Mannschaft, welche sich in die Böte geflüchtet hat, das Wasser und der Himmel im rothen Feuerschein glänzen, spiegelt sich in einiger Entfernung der Mond in dem ruhigen blauen Meeresspiegel, die tiefste Ruhe neben dem höchsten Aufruhr. Auch dies Bild ist in seiner Art ein Meisterwerk, wenn es auch seiner Anlage nach nicht den Zauber des andern üben kann, zu dem man sich immer wieder von Neuem unwiderstehlich hingezogen fühlt. Eine große anspruchsvolle Landschaft von William Hart, ist „die goldene Stunde" genannt. Der Moment ist gewählt, wo die Abendsonne alle Gegenstände mit einem goldigen Schein übergießt. Sichtlich versprach der Künstler sich davon eine große Wirkung, verfiel aber auf das allerunglücklichste Mittel, diese hervorzubringen. Das ganze Bild ist grell, hart und einförmig gelb, wie eine Gegend, die man durch gefärbtes Glas betrachtet, und die Effekthascherei so handgreiflich, daß sie nur einen unangenehmen Eindruck hervorbringt. Die Unfähigkeit der meisten amerikanischen Maler, in der Behandlung des einfachen Tageslichtes eine malerische Wirkung hervorzubringen, verleitet sie häufig, ihre Zuflucht zu allerhand gesuchten und gekünstelten Betrachtungen zu nehmen, und wenn sie einmal mit einem solchen Experiment Beifall gefunden, dasselbe zu wiederholen, bis es zur stereotypen Manier wird, an der man sie schon aus weiter Ferne erkennt. S. R. Gifford, dem es keineswegs an künstlerischer Befähigung mangelt, bringt auf allen seinen Bildern denselben Dunst, durch welchen die Sonne mit gelbem Schein bringt. Eine Ansicht des St. Marcus-Domes, so wie „Fischerböte auf dem adriatischen Meer" gleichen einander in dieser Hinsicht auf ein Haar. Eine sonst recht lobenswerthe Winterlandschaft von James M. Hart, so wie einige englische Gegenden von Kensett leiden dagegen an auffallendem Lichtmangel, den man sich zuletzt, als das geringere Uebel, lieber als jene Effekthascherei gefallen läßt. Außerdem ist noch ein Sonnenuntergang auf der See von de Haas zu erwähnen, so wie einige Landschaften von L. Smith, Shattuck, Krusemann van Elten und Mc Entee.

Die Historienmalerei ist, wie gewöhnlich, dem Gehalt wie der Zahl nach, nur dürftig vertreten. Am meisten besprochen — freilich nichts weniger als rühmend — wird ein Christus von William Page, dem gegenwärtigen Präsidenten der Akademie. Hier handelt es sich nicht um verschiedene Ansichten, um Geschmack und Kunstrichtung; man hört nur den Aufschrei des Entsetzens und der Verwunderung, wie ein Künstler, der doch manches Tüchtige geleistet, ein solches Schreckbild in die Welt setzen konnte, an dem er, wie das Gerücht sagt, geraume Zeit gearbeitet haben soll. Welche Ansprüche man vom religiösen Standpunkte aus an einen Christus stellen mag, kommt dabei gar nicht in Frage, denn dies Individuum mit der fuchsrothen Perrücke, dem angeklebten, gelb, roth und grün schillernden Theaterbart, den aufgerissenen ausdruckslosen Augen und den dicken Kirschenlippen könnte noch nicht einmal als das Porträt irgend eines fremden, unbedeutenden Menschen vor der Kritik Gnade finden. Es ist eine Illustration trostloser Selbsttäuschung und Geschmacksverirrung, die keineswegs aus Unfähigkeit entspringt, denn ein wohlgetroffenes Porträt des Redners Wendell Phillips von demselben Künstler gehört zu den gelungenern Leistungen in diesem Fach. Noch einen Christus, von Carter, und eine Empfängniß, von Virgilia Tojetti sind zwei Bilder, die man kaum bemerken würde, wenn ihre Größe nicht ihre anspruchsvolle Nichtsnutzigkeit auffallend machte. Eine andere Mißgeburt ist ein Fiesole, der den göttlichen Beistand für sein Werk anruft, von Edwin White. Dieser Maler, der vor einer Reihe von Jahren zu bessern Erwartungen berechtigte, hat sich offenbar Fiesole selbst zum Vorbild genommen, bringt es aber, da ihm begreiflich die naive Inbrunst desselben fehlt, bei sehr mangelhafter Technik nicht über eine affektirte, verzückte und verhimmelnde Verzerrung hinaus, die nur widerwärtig wirkt. Eine Tochter Jephta's mit ihren Gefährtinnen, von Louis Lang, ist ein fleißig ausgeführtes Bild, das ein ernstes, lobenswerthes Streben bekundet, aber zuletzt doch den

Beschauer nicht erwärmen kann. Dasselbe gilt von einem „Othello im Hause Brabantio's" von **Knight**. Es enthält viel Verdienstliches, aber das warme Leben fehlt, und es macht mehr den Eindruck einer Theaterscene, als den der unmittelbaren Wirklichkeit.

(Schluß folgt.)

Nekrologe.

C. V. **Petrus van Schendel**, der bekannte holländische Maler, starb am 28. Dec. 1870 zu Brüssel. Er war am 21. April 1806 zu Ter Heyde in der Nähe von Breda (in Nord-Brabant) geboren, übte sich anfangs in Amsterdam und Rotterdam in der Kunst und später an der Antwerpener Akademie unter der Leitung des Prof. Van Bree. Anfangs malte er Gegenstände der heiligen Geschichte, Porträts und Genrestücke. Dann wählte er sich vorzüglich das Gebiet der Städte- und Markt-Ansichten bei Mond- und Kerzenlicht, oder dergleichen Gegenstände, bei denen seine Gewandtheit, Beleuchtungseffekte aller Arten wieder zu geben, ihm viel Beifall versprach und erwarb. Seit vielen Jahren fand man dergleichen Werke auf den Ausstellungen, auf denen Schendel fast nie fehlte. Wir erinnern uns zahlreicher solcher Scenen auf der Straße oder dem Markt, wo der Mond die Wolken durchbrechend die Giebel der Häuser, die Schieferdächer von Kirchen oder den Fischmarkt beleuchtet oder in Halbdunkel einhüllt; wo bei den Fischbänken und Muschelwagen oder Gemüseladen sich Scheveninger Fischweiber oder allerlei Kaufleute und Käufer bewegen. Bei den Jüngeren unter uns sind diese Stücke nicht mehr so beliebt gewesen wie bei den Aelteren, und der Name Schendel's hat für uns beinahe ganz seinen guten Klang verloren. Insoweit aber genaue Beobachtung, treue Wiedergabe, ein feiner und sanfter Pinselstrich geschätzt zu werden verdienen, verdient auch Schendel Anerkennung.

Unter seinen historischen Gemälden mit künstlicher Beleuchtung errang namentlich eine Weihnacht zu Bethlehem viel Beifall; dies Bild wurde in England für 25,000 fl. verkauft. Sehr arbeitsam und fruchtbar, fand der Künstler seinen Markt in ganz Europa, und wenn seine ewigen Wiederholungen den Holländern langweilig zu werden anfingen, in Frankreich, Belgien, England, Rußland und Deutschland waren seine Gemälde stets willkommen und oft schon im Atelier verkauft.

Im Jahre 1850 war er nach Brüssel übergesiedelt, wo er seitdem wohnte. Im Jahre 1845 hatte er dort, 1844 und 1847 in Paris, ebenso in Holland die goldene Medaille sich erworben. Abgesehen von der Kunst war er viel beschäftigt mit einer seit Jahrhunderten anhängigen Frage, nämlich dem Kultiviren der belgischen Peellanden (Sümpfe), wofür er verschiedene Pläne machte und veröffentlichte.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

E. S. **Der Kunsthandel** beginnt in jüngster Zeit sich sehr lebhaft zu gestalten und scheint nachholen zu wollen, was er während der langen Ruhepause, die der Krieg und seine Nachwehen bedingten, versäumt hat. Die Firma **Heberle**, welcher die Stadt **Köln** wesentlich ihre durch die Veränderung der politischen Verhältnisse vielleicht noch sich steigernde Bedeutung als internationaler Kunst- und Kuriositäten-Markt verdankt, kündigt zwei Versteigerungen an, die eine zum 31. Juli (Nachlaß des Antiquitäten- und Kunsthändlers Jaeger), die andere zum 5. August (Verschiedene Sammlungen belgischer und rheinischer Kunstfreunde). Der **Jaeger**'sche Nachlaß besteht aus einer 741 Nummern zählenden Gemäldesammlung, in welcher Meister der verschiedensten Zeiten und Schulen vertreten sind, vorzugsweise aber eine Reihe von Blumen- und Fruchtstücken, Stillleben, Schlachten- und Marienbildern, für welche der im Alter von 81 Jahren Verstorbene besondere Vorliebe hatte, sich durch Schönheit und gute Erhaltung bemerklich macht. Für die richtige Namengebung will, nach der Vorbemerkung, die versteigernde Firma nicht einstehen; indeß ist darauf bei den wenigsten Gemälde-Versteigerungen unbedingter Verlaß, wie die Erfahrung tagtäglich lehrt. An die Gemälde reiht sich noch eine 492 Nummern zählende Sammlung von Münzen und Antiquitäten der verschiedensten Art, ferner eine Anzahl Kupferstiche und Bücher. — Die Auktion vom 5. August beginnt ebenfalls mit einer kleinen Sammlung von Gemälden (Kabinet J. B. van **Montenaecken**), größtentheils aus den niederländischen Schulen. Es folgen die Sammlungen des Malers **Meinertzhagen**, Rektor's **Pfeiffer** und Pfarrer's **Brüssel**, aus einzelnen Gemälden, Münzen, Kuriositäten und Stichen bestehend. — Dieselbe Firma hat ihren 74. Lager-Katalog herausgegeben, Bücher, fliegende Blätter, Bildwerke, Autographen ꝛc. verzeichnend, welche sich mit Mythologie und Sage, Wunderkindern, Don Quixoterien und dergl. befassen. Das Verzeichniß ist schon an und für sich von kulturgeschichtlichem Interesse und führt die Reihe der früher erschienenen Heberle'schen Fachkataloge zur Kulturgeschichte fort. — Zwei **Dresdener** Firmen, Ernst **Arnold** und Aloys **Apell**, brachten Ergänzungen zu ihren früher erschienenen Lager-Katalogen, die Erstere indem sie eine Anzahl trefflicher Arbeiten meist moderner Stecher, u. a. die Stiche Toschi's nach Correggio, den Kunstfreunden darbietet; die Letztere hat eine große Auswahl von modernen Malerradirungen ihrem mit Erzeugnissen der Palette, des Stifts, der Nadel stets reich versehenen Lager hinzugefügt. Vertreten sind besonders zahlreich und gut Georg Busse, G. Chr. Dahl, C. Hummel, G. F. Papperitz, Fr. Preller, Ludw. Richter, O. Wagner, W. Wegener. — In **München** kommt der Nachlaß des Dekorationsmalers und Illustrationszeichners Anton **Muttenthaler** durch die **Montmorillon**'sche Kunsthandlung am 26. Juli zum öffentlichen Ausstrich. Dieser Nachlaß enthält eine Anzahl eigenhändiger Studien und Skizzen des verstorbenen Künstlers, in Oel, Aquarell und mit Bleistift ausgeführt, außerdem eine reiche Sammlung von Kupferstichen, Radirungen und Kunstbüchern, im Ganzen 1627 Nummern.

E. S. **Der Photographische Verlag von J. Nöhring in Lübeck** verdient im hohen Grade die Beachtung aller Kunstfreunde, da die in demselben erschienenen Blätter fast durchweg geschickte und scharfkonturirte Aufnahmen zeigen; vorzugsweise gilt dies von den Architekturen, deren Herr Nöhring eine stattliche Anzahl in norddeutschen sowohl wie in süddeutschen Städten aufgenommen hat. Es finden sich darunter viele kunstgeschichtlich interessante Bauwerke aus Bamberg, Brandenburg, Braunschweig, Doberan, Fritzlar, Lübeck, Münster, Nürnberg, Tangermünde, Wismar u. s. w., verschiedene Aufnahmen vom Heidelberger Schloß und von der Elisabethkirche in Marburg. Wir möchten indeß bei aller Anerkennung dieser Art Verlagsthätigkeit die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, um auf den Uebelstand aufmerksam zu machen, daß unsere Verleger-Photographen im Allgemeinen ihre Spekulation nur auf solche Gegenstände richten, welche in den gangbaren Reisehandbüchern als merkwürdig hervorgehoben werden und durch Größe und günstige Lage in die Augen fallen. Sehr verdienstlich würde es sein, wenn einmal ein anderer Weg eingeschlagen und unsere im 16. und 17. Jahrhundert zur Blüthe gelangten Städte, namentlich in Bezug auf den Privatbau, gründlicher durchforscht würden. Da wäre noch mancher Schatz für das kunstgeschichtliche Studium sowohl als auch für den kunstgewerblichen Unterricht zu heben, der unbeachtet über kurz oder lang dem Schicksale alles Irdischen anheim fällt. Einen zweiten Rath möchten wir sodann für unsere Verleger-Photographen daran knüpfen: nämlich sich nicht mit zu Vielerlei zu befassen, sondern in die systematische Vollständigkeit bestimmt abgegrenzter Gebiete ihre ganze Kraft zu setzen. Auch der Nöhring'sche Verlag krankt an dem Allerlei und scheint auf gelegentlichen Reisen zufällig zusammengewürfelt zu sein, da er außer deutschen auch italienische Bauwerke (Rom, Venedig Verona, Pisa, Siena, Padua, Florenz sind mit einzelnen Blättern von klaren Formen und meist glücklich gewähltem

Augenpunkt vertreten) aufzählt und außerdem noch Skulpturen und Malereien, vorzugsweise aus den Uffizien, erstere auch aus dem Vatikan und dem ehemaligen Museo Borbonico, verzeichnet. Mit dergleichen gelegentlichen Aufnahmen von spärlichen Werken großer öffentlicher Sammlungen, die fast durchweg schon umfassende photographische Publikationen erfahren haben, wird kein sonderlicher Nutzen gestiftet weder für den Unternehmer noch für das kaufende Publikum, während z. B. die Veröffentlichung der Kunstdenkmäler Lübeck's, mag auch hier noch manche Lücke auszufüllen sein, bei ihrer relativen Vollständigkeit von ganz besonderem Interesse und Verdienst ist. Sehr dankenswerth vor Allem sind die verschiedenen Detailaufnahmen des großen Memling'schen Altarwerkes in der Domkirche der alten Hansastadt. — Die Größe der einzelnen Blätter beträgt durchschnittlich 30 : 24 Centimeter Bildfläche, ihr Preis 1 1/3 Thaler.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Der Oesterreichische Kunstverein in Wien** schloß mit Ende Juni seine 21. Ausstellungssaison und wird am 1. Oktober die neue eröffnen. Die diesjährige Verloosung findet am 30. November statt. Den Hauptanziehungspunkt in der letzten Monatsausstellung bildeten wieder eine Anzahl von Werken M. v. Schwind's, darunter die Kartons zum Wartburg-Cyklus und zwei Kartons zu Fresken in der Arthaber'schen Villa in Döbling, „Der Frühling“ und „Die zeichnende Kunst“, im Besitz des Hrn. Ed. R. v. Gerl in Wien. Die beiden, auf rothem Grund in Kreide gezeichneten, lebensgroßen Gestalten gehören, was Anmuth der Erfindung und kräftige, vollendet durchgeführte Modellirung betrifft, zu den reifsten, glücklichsten Schöpfungen des Meisters. Einen sehr unangenehmen Gegensatz gegen ihre reine Idealität bildete A. Feuerbach's „Schlafende Bakchantin“: das bekannte Modell, auf ein linnenbedecktes Pantherfell steif hingestreckt, hart in der Farbe und mit so breitem Pinsel in grauvioletten Tönen modellirt, daß man den Körper für ganz behaart ansehen könnte. Wohin wird dieser Abweg hochbegabter Künstler noch führen? — Dem Rechenschaftsberichte des Verwaltungsrathes über die Finanzverhältnisse des Vereins entnehmen wir folgende Daten: die Einnahmen des Jahres 1870 betrugen 84,436 Fl., d. i. um 9131 Fl. mehr als im Vorjahre. Nach Abzug der Kaufschillinge und Provisionen für den Verein verbleibt ein Netto-Erträgniß von 39,213 Fl., um 3709 Fl. mehr als im Vorjahre. Der Kunst wurde während des Jahres 1870 sowohl durch Vereins- als durch Privat-Ankäufe die Summe von 58,750 Fl. zugewendet. An Mitgliederkarten wurden 1824 und Antheilscheine 3885 ausgegeben, wofür nach Abzug der Spesen 26,894 Fl. eingingen. Die Ausstellungen wurden von 22,864 Personen besucht und für Eintrittskarten 9220 Fl. eingenommen. Verkauft wurden an Privatpersonen inländische Werke für 10,925 Fl. und ausländische Werke für 34,297 Fl., wofür 2445 Fl. an Verkaufs-Provisionen eingehoben wurden. Der Reservefonds beträgt 8546 Fl., und das Vermögens-Conto beziffert sich inklusive des Reservefonds auf 10,694 Fl. Seit dem Bestande des Vereins wurden durch denselben 20,390 Werke verkauft und der Kunst die beträchtliche Summe von 859,860 Fl. zugeführt.

B. **Düsseldorf.** Unsere städtische Gemälde-Galerie ist durch einige Bilder bereichert worden, die nicht gewöhnliches Interesse beanspruchen. Die kleinere Wiederholung des großen Reiterporträts Friedrichs II. von W. Camphausen, die der Meister im Auftrag seiner Vaterstadt ausgeführt hat, ist schon deßhalb freudig zu begrüßen, weil sie der Sammlung das erste vaterländische Geschichtsbild zugeführt hat; denn als solches können wir dies Bildniß wohl bezeichnen. Ein ganz vortreffliches Gemälde ist ferner der stimmungsvolle „Mondaufgang“ von dem früh verstorbenen C. Abloff, den der jüngst entschlafene katholische Pfarrer Grünmeier der Galerie vermacht hat, und noch dankbarer muß das Vermächtniß der Wittwe Gianella anerkannt werden, welches in einem großen alten Bilde besteht, dessen Schöpfer unleugbar der Rubens'schen Schule angehört. Es stellt in markiger Zeichnung die vier Evangelisten dar und wird nach der erforderlichen Restaurirung auch im Kolorit seine Vorzüge noch mehr zu Tage treten lassen, als sie schon jetzt sichtbar sind.

* **Holbein-Ausstellung.** Da die Sendung der Holbein'schen Bilder aus dem Wiener Belvedere den Bestimmungen gemäß nicht ausführbar ist, hat die Behörde gestattet, von sämmtlichen Werken des Meisters und seiner Schule für die Dresdener Ausstellung Originalphotographien anzufertigen, welche im Atelier von Miethke & Wawra ausgeführt wurden. Damit ist nun wohl auch für diese Galerie die Bahn zu weiteren photographischen Originalaufnahmen der Bilder gebrochen, und die Kunstfreunde sind nicht mehr auf die Surrogate photographisch verkleinerter Kopien beschränkt.

Holbein-Ausstellung. Um den Besuchern der Ausstellung, welche an den kunstgeschichtlichen Forschungen über Holbein näheres Interesse nehmen, Gelegenheit zu persönlichem Verkehr zu bieten, haben die Herren Ed. His, Alfr. Woltmann und A. v. Zahn die Tage vom 1. bis 3. September zu einer Vereinigung in Dresden in Vorschlag gebracht und zu diesem Holbeinkongreß mittels Rundschreiben Einladungen ergehen lassen. Die Ausstellung wird an den genannten Tagen den sich Anmeldenden bereits um 8 Uhr Morgens geöffnet werden.

Kunstindustrie-Ausstellung in Klagenfurt. Wir lesen über diese Ausstellung in der Wiener „Neuen freien Presse“: „Die Kunstindustrie-Ausstellung in Klagenfurt ist am 28. Juni in dem sogenannten Maßelgarten, einem großen Saale und mehreren Nebenlokalen eröffnet worden. Dem Interesse und der regen Thätigkeit des Comité's ist es gelungen, eine Exposition herzustellen, welche für eine Provinzialstadt und für einen ersten Versuch wirklich überraschend reichhaltig genannt werden darf. Die Kunst-Industrie Kärntens hat eine reiche Vergangenheit, und die Ueberreste aus den Blüthezeiten des Mittelalters und der Renaissanee sind in diesem Lande, wo sich italienische und germanische Kunstweise oft ganz eigenartig und reizend mischten, trotz massenhafter Ausfuhr doch in ganz respektabler Menge vorhanden. Dafür legt Zeugniß ab eine große Zahl von Möbel- und Goldschmiede-Arbeiten, Glasmalereien, Stickereien, welche von den Besitzern bereitwillig der Ausstellung überlassen wurden. Die modernen einheimischen Arbeiten, wie eingelegte Möbel, reichverzierte Waffen und Anderes, zeigen, daß sich in so manchem stillen Gebirgsthale wenigstens in der Technik eine gute Tradition erhalten hat und daß sich unter richtiger Leitung manche ganz konkurrenzfähige Industrie entwickeln könne. Hauptsächlich beigetragen haben zur Ausstellung der Fürstbischof, das Kloster St. Paul, die Grafen Thurn und Fugger, ferner das Oesterreichische Museum, die Herren Haas und Söhne, sowie Trau in Wien.“

Vermischte Kunstnachrichten.

B. **Professor W. Camphausen** in Düsseldorf, der mit erstaunlicher Schnelligkeit ein Werk nach dem andern vollendet, hat jetzt sein großes Reiterbildniß des großen Kurfürsten zur Ausstellung gebracht, welches der König von Preußen als Gegenstück zu des Meisters trefflichem Bilde des alten Fritz für die Bildergalerie des königl. Schlosses in Berlin bestellte. Es zeigt den Begründer der preußischen Machtstellung am Morgen der Schlacht von Fehrbellin, wie er den Aufmarsch seiner Truppen musternd das Schwert zieht, während sein feuriges Roß ungeduldig in's Gebiß schäumt und mit den Füßen stampft. Hinter dem Kurfürsten halten Derfflinger und ein Trompeter, der das Signal zum Angriff bläst, und den Hintergrund füllen die muthig ansprengenden Dragoner. Auffassung, Zeichnung und Kolorit zeigen die gleiche Vollendung, die wir bei dem Bilde Friedrichs des Großen zu loben hatten, und verleihen dem Werke gleich diesem einen wahrhaft historischen Werth. Wir freuen uns deshalb um so mehr, daß durch die Bestellung des Museums zu Köln dem Künstler die Gelegenheit geboten ist, den Kaiser Wilhelm, umgeben von dem Fürsten Bismarck und den Grafen Moltke und Roon, in ähnlicher Weise zu verewigen, weil Camphausen dadurch auch ferner sein Talent in dieser ihm besonders zusagenden Richtung verwerthen kann.

B. **Professor Adolf Tidemand** in Düsseldorf hatte jüngst in der dortigen Ausstellung von Ed. Schulte sein neuestes Werk ausgestellt. Dasselbe schildert die Auferstehung Christi in ebenso würdiger wie wirkungsvoller Weise und hält sich in Farbe, Ausdruck und Behandlung völlig frei von jener süßlichen Glätte, die so manchen modernen religiösen Bildern zum Schaden gereicht. Der bedeutende Erfolg, den Tidemand's „Taufe Christi“ hatte, veranlaßte die Bestellung dieses großen Altarblattes, welches ebenfalls für eine norwegische Kirche bestimmt ist und das frühere, unserem Dafürhalten nach, wesentlich übertrifft. Eine vergeistigtere Erhabenheit im Kopf des

Heilandes, die wir schon in jenem Gemälde vermißten, würde auch den Eindruck dieses neuen Werkes noch günstiger gestalten, das übrigens einen glänzenden Beweis von der Vielseitigkeit seines Meisters ablegt, da derselbe erst vor wenig Wochen zwei gleich vorzügliche Genrebilder: „Der Besuch des Gevatters“ und „Ein lesendes Mädchen“ ausgestellt hatte.

B. **Peter Janssen** in Düsseldorf vollendete jüngst den **Karton** für das große Wandgemälde, welches er in der Börse zu Bremen ausführen soll. Obschon der Gegenstand, die Gründung von Riga durch die Bremer, eine ziemlich undankbare Aufgabe für die künstlerische Darstellung bietet, hat es der talentvolle junge Maler doch verstanden, durch Mannigfaltigkeit der Motive, treffliche Zeichnung und Gruppirung allgemeineres Interesse dafür zu erwecken.

△ **Am Maximilianeum zu München**, welches bekanntlich den Schlußstein der Maximiliansstraße bildet, wurden in der letzten Zeit die Bauarbeiten wieder aufgenommen, nachdem voriges Jahr prinzipielle Änderungen an der Façade durchgeführt worden. In sämmtlichen Bauten an der Maximiliansstraße herrscht der Spitzbogen vor, und es war dies auch nach der ursprünglichen Ausführung an der Façade des genannten Gebäudes der Fall. In Folge der eigenthümlichen Maaßverhältnisse ward durch die Anwendung des Spitzbogens dem Maximilianeum der Charakter des Schmächtigen, Mageren in einer Weise aufgedrückt, welche der Wirkung des Baues wenig Vorschub leistete. Nun scheint man entscheidenden Ortes auf Abhilfe bedacht gewesen zu sein und suchte sie dadurch herbeizuführen, daß man sämmtliche Spitzbogen in Rundbogen umbaute, und es läßt sich denn auch nicht leugnen, daß der Versuch gelang. Der Bau hat durch diese prinzipielle Veränderung wenigstens darin gewonnen, daß sich die Vertikale nicht mehr allzusehr geltend macht. Bekanntlich ist das übermäßige Vorherrschen der vertikalen Linie und die dadurch bedingte Vermeidung aller größeren Wandflächen, welche selbst an Privatwohnhäusern durch unnöthige Anwendung von Lisenen zerschnitten werden, eine der schwachen Seiten des „neuen Baustyls.“ Die meisten Bauten der Maximiliansstraße machen deshalb den Eindruck, als ob sie aus gothischen Kirchen adaptirt worden wären. Die Façade des Maxilianeums zeigt bekanntlich einen langen, gerade gegen die Wetterseite offenen Loggiengang, dessen Wandfläche nach pompejanischer Weise mit schwebenden Figuren auf rothem Grunde geziert ward. Während man nun an der Außenseite des Gebäudes die Gliederung bis in's Extrem trieb, verfiel man bei der Dekoration der erwähnten Wandfläche genau in das Gegentheil. Statt nämlich die von Professor Spieß recht hübsch komponirten Figuren in Felder zu setzen, welche mit Leichtigkeit durch Umrahmung hätten geschaffen werden können, wofür Pompeji genügende Anhaltspunkte gab, hat man es für gut gefunden, diese Figuren ohne Abschluß nach außen auf der einförmig rothen Wand anzubringen. Die Wirkung war vorauszusehen; dieselben verlieren sich um so mehr, als sie in einer Höhe angebracht sind, in welcher auch das schärfste Auge Einzelheiten nicht mehr zu unterscheiden vermag. Was den Fortgang der Bauarbeiten betrifft, so läßt derselbe das Gerücht, als solle der Bau im Laufe des heurigen Jahres vollendet werden, nicht als glaubwürdig erscheinen.

* **Für die Rottmann'schen Arkadenfresken in München** soll endlich etwas geschehen. Sie werden auf königliche Anordnung restaurirt und mit Schutzläden versehen.

* **Der Donner'sche Brunnen auf dem Neuen Markt in Wien** befindet sich seit Jahren in einem gefahrdrohenden Zustande. Die herrlichen, leider in Blei gegossenen Figuren, sind nicht nur mannigfachen Beschädigungen ausgesetzt gewesen, sondern einige von ihnen liefen geradezu Gefahr, zusammenzusinken. Der Gemeinderath von Wien hat nun beschlossen, ein neues Bassin aus Granit herstellen und die Figuren in Bronze umgießen zu lassen. Das Stadtbauamt wurde mit Aufstellung des Kostenanschlags betraut.

Aus Pest wird die Bildung eines Ungarischen Landesraths für bildende Kunst gemeldet. Durch den Unterrichtsminister wurden zu Mitgliedern desselben ernannt: Nikolaus Barabas, Mitglied der ungarischen Akademie und akademischer Maler; August Gregusz, Mitglied der ungarischen Akademie und k. Universitäts-Professor; Alexander Havas, Ministerialrath; Arnold Stummer Ipolyi, Mitglied der ungarischen Akademie, Erlauer Domherr, Titular-Abt und Direktor des Pester Central-Priesterseminars; Emerich Steindl, Professor am k. Polytechnikum; Graf Eugen Zichy de Vasonkeö, Reichstags-Deputirter; zum Notär: Hugo Maszak, Präparandie-Professor. Von Seite des Vereines für bildende Künste wurden zu Mitgliedern gewählt: Joseph Engel, Bildhauer; Dr. Emerich Henszlmann, Reichstags-Deputirter und Mitglied der ungarischen Akademie; Gustav Keleti, Direktor der Landes-Musterzeichenschule und Zeichenlehrer-Präparandie; Anton Ligeti, Kustos der Museums-Bildergalerie; Georg Rath, Richter des obersten Gerichtshofes und Präses des obgenannten Vereines, und der akademische Maler Moriz Than.

Neuigkeiten des Kunsthandels und der Kunstliteratur.

Allihn, Max. Dürerstudien. Versuch einer Erklärung schwer zu deutender Kupferstiche A. Dürer's etc. Mit einem Holzschnitt. Leipzig, R. Weigel. 115 S. 8.

Christiany, L. Plaudereien über die Kunstinteressen der Gegenwart. Berlin, Loewenstein. 40 S. kl. 8.

Comfort, G. F. Art Museums in America. Boston, Houghton. (Aus „Old and New“ besonders abgedruckt.)

Gerlach, L. Illustr. Wörterbuch der mittelalterlichen Kirchenbaukunst. Mit 100 Holzschn. Stuttgart, Ebner & S. 104 S. 8.

Graesse, J. C. Th. Guide de l'amateur d'objets d'art et de curiosité ou collection des monogrammes des principaux sculpteurs en pierre, metal et bois etc. Dresden, Schönfeld. 40 S. gr. 8.

Holzer, H. Der Hildesheimer antike Silberfund, seine archaeologische und artistische Bedeutung. Hildesheim, Gerstenberg. gr. 8. 1½ Thlr.

Imhof, G. von. Albrecht Dürer in seiner Bedeutung für die moderne Befestigungskunst. Nördlingen, Beck. 50 S. und XIV lith. Tafeln in Fol.

Meyer, Jul. Correggio. Leipzig, Engelmann. gr. 8. 2⅔ Thlr.

Deutsche Renaissance. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Decoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen. I. Abth. Nürnberg, autographirt und herausg. von A. Ortwein. 1. Heft. (10 Blatt Autographien.) Leipzig, Seemann. hoch 4. 24 Sgr.

Das Ganze ist auf 100—120 Lieferungen berechnet, von denen 10—12 auf Nürnberg kommen sollen.

Zeitschriften.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. IV. Jahrg. 2. Heft.

Zwei mittelalterliche Gemäldecyklen im Canton Graubündten. Von J. R. Rahn. (Mit Abb.) — Zwei Bilder von Christoph Amberger und die Trachtenbücher der beiden Schwartz, Vater und Sohn, von Augsburg. Von A. v. Zahn. — Wandgemälde in Ponte Capriasca. Von J. R. Rahn. — Giovanni Bellini. Von J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle. — Algarotti's Correspondenz über die Erwerbung der Holbein'schen Madonna. — Beiträge zum Leben Verrocchio's. Von Dr. H. Semper. — Die Dresdner Dürer-Handschrift. Von A. v. Zahn, — Bibliographie und Auszüge.

Christliches Kunstblatt. Nr. 7.

Zur 400jährigen Todesfeier des Thomas von Kempen (Besprechung der „Nachfolge Christi“, illustr. von J. Führich). — Die Kirche zu Thonberg bei Leipzig (mit Illustr.). — Die deutsche Kunst nach dem Kriege.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 69.

Die Spitzenfabrication im Böhm Erzgebirge. — Die Mosaicistenschule in St. Petersburg.

Kunst und Gewerbe Nr. 24—28.

Heinr. v. Mayr. — Dürer-Ausstellung in Nürnberg. — Kunstindustrielle Briefe von Jul. Frühauf. — Die k. Kunstgewerbeschule in München. — Beilagen: Kleiderständer (modern); Tapetenmuster; Kästchen von Ebenholz (modern); Schilde von Metall (modern).

Gewerbehalle. Heft 6 u. 7.

Das Akanthusblatt. Von Const. Uhde (Mit Abbild.). — Geschnitzter Balken aus Ceylon; Kästchen aus Elfenbein mit eingelegter Arbeit (Bened. Faustini); Monstranz der h. Genoveva (Const. Dufeux); Tisch und Stuhl für Speisezimmer (Jos. Schulz); Whatnot (Etagère) für ein Berathungszimmer (G. Aitchison); Rosette eines runden Zimmers (O. Titz); Veranda und Gitter aus Schmiedeeisen (Const. Uhde); Firstakroterien aus Brettern (Posselt); Armband, Ohrgehänge und Ringe (L. J. Maetz). —

Die Farbe vom ästhetischen Standpunkt. Von L. Pfau. — Renaissance-Ornament vom Schloß in Mainz; Renaissance Kapitäl aus Mailand; Deckenkasetten vom Berliner Museum; Brunnenrelief (Genutat); Motive zu Schlußsteinen (Chr. Lehr); Buffet aus Nußbaum (Jos. Schulz); Geschnitzter Tisch (F. Schönthaler); Thürdrücker mit Schloßbeschlag (A. Töpfer); Glaslüster (B. Teirich); Oberlichtgitter vom Rathhaus in Nürnberg; Chataleine (F. Barchewitz);

Schmucksachen (H. Schaper); Trinkhorn (Rinckiake); Feuerbock in Bronze im South-Kensington-Museum (16. Jahrh.); Schatullendeckel in Fournierpressung (Th. Wendler).

Photograph. Mittheilungen. Nr. 87.

Ueber die chemische und mechanische Veränderung der Silberhaloidsalze durch das Licht. Von Schultz-Sellnik. — Ueber die Bedeutung der Kleidung in der Portraitphotographie. — Ueber farbige Photographie. Von Schultz-Sellnik. —

Journal des Beaux-Arts. Nr. 11 u. 12.

Les artistes belges à l'Exposition internationale de Londres. — Les ouvrages de M. W. Lübke. — Frans Hals. — Paul Flandrin à Angers. — La mémoire dans l'enseignement du dessin.

The Academy Nr. 26 u. 27.

Church of S. Clemente of Rome. — Archaelogical proceedings in Rome. — Mr. F. Madox Brown's pictures. — Crowe and Cavalcaselle's History of Painting in North-Italy.

Briefkasten.

Abonnentin in Hamburg. Schwind's „Symphonie" wurde unter Thäter's Leitung von Julius Ernst gestochen und als Münchener Kunstvereinsblatt 1856 publicirt. Die Original-Bleistiftzeichnung des Meisters befindet sich unseres Wissens noch im Besitz der Wittwe und war im April und Mai d. J. im Oesterreichischen Kunstverein zu Wien ausgestellt. Von hier wanderte sie, wie wir vernehmen, zur Ausstellung nach Dresden.

Nr. 20 der Kunst-Chronik wird Freitag den 4. August ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

4. August

Nr. 20.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Der künstlerische Theil der Berliner Siegesfeier.

16. Juni 1871.

B. M. Später, als ich mir vorgenommen, komme ich dazu, den Festschmuck, den Berlin zum Tage des Triumpheinzuges angelegt, an dieser Stelle einer kurzen Besprechung zu unterwerfen. Glücklicherweise aber wird mir der gewöhnliche Nachtheil so verspäteter Berichte, daß sie nicht gleichzeitig mit der Möglichkeit der Schau dem Leser zu Händen kommen, hier nicht zum Vorwurf. Selbst der schnellste Bericht wäre ja diesmal doch post festum gekommen, da der Gegenstand desselben seiner Natur nach zu schnell verschwinden mußte. Dagegen habe ich zwei nicht unwichtige Vortheile durch den Aufschub gewonnen. Erstlich ist die geschmückte Siegesstraße inzwischen durch tausende von mehr oder weniger ausführlichen Beschreibungen so allgemein bekannt geworden, daß ich weniger mich der Obliegenheit zu entledigen brauche, den Leser über den Thatbestand zu orientiren. Weiter aber hat — was für den Zweck der Berichterstattung an dieser Stelle ausnehmend erheblich ist — das eigene Urtheil Zeit gehabt, sich zu klären. Der allgemeine Siegesjubel ist von der Summe der gehobenen Stimmung in Abzug gebracht worden, um als Rest die Wirkung der Kunstbethätigung an jenem denkwürdigen Tage rein zu hinterlassen, und an der Nachhaltigkeit des sich zugleich immer mehr präcisirenden Eindruckes hat die künstlerische Werthschätzung des Ganzen und des Einzelnen einen Maßstab zur Korrektur des manchmal befangenen momentanen Urtheils gehabt.

So läßt sich's denn jetzt mit der höchsten Zuversicht aussprechen: die Gesammtleistung war außerordentlich, im Einzelnen nur durch wenige merkliche Schwächen, nur durch einen plumpen Mißgriff verunziert, im Ganzen vollkommen würdig des gewaltigen Ereignisses, das es zu feiern galt, so großartig, gediegen und gehaltreich, daß sich die flüchtige Festdekoration zu monumentaler Machtfülle und ächt nationaler Bedeutung erhob.

Der Gesammtplan des Festschmuckes war, unter wesentlicher Mitbetheiligung des Professors Friedrich Eggers, von den Architekten Professor Richard Lucae und Professor Martin Gropius entworfen worden. „Letztere beiden", bemerkte die „Deutsche Bauzeitung" in ihrer Nummer vom 1. Juni, „waren neben Oberhofbaurath Strack und [Baurath] Professor Adler schon im Jahre 1866 mit derselben Aufgabe betraut. Daß es nicht gelungen ist, auch diese ihre damaligen Mitarbeiter für die gegenwärtige Aufgabe zu gewinnen, oder vielmehr, daß jene Künstler die Mitarbeiterschaft derselben nicht zur Bedingung ihrer eigenen Thätigkeit gemacht haben, erregt in den Kreisen der Berliner Fachgenossen ein gewisses peinliches Aufsehen."

Gewiß, die Aufgabe officiöser Blätter ist wenig beneidenswerth. Aber etwas Abgeschmackteres — um nicht mehr zu sagen — als diese Anmaßung ist selten officiös verlautbart worden. Männern wie Gropius und Lucae, als ob sie Neulinge, gewissermaßen künstlerisch noch unmündige Kinder wären, öffentlich zuzumuthen, sie sollten nur unter der Schürze von dem und jenem eine große Arbeit übernehmen, die Geist, Phantasie und Kenntnisse erfordert, die also den Mann reizt und befriedigt, der sich zu fühlen Ursache hat! Ich habe zu den „Berliner Fachgenossen", soweit sie wenigstens noch nicht zum engsten Konklave der berliner Bauhierarchie gehören, das volle Vertrauen, daß erst die officiöse Imputation einer solchen albernen Anschauung bei ihnen „ein gewisses peinliches Aufsehen" erregt hat.

Allerdings hat derjenige Theil der Siegesstraße, der 1866 durch Baurath Adler eine wunderbar schöne und bedeutsame Ausstattung erhalten hatte, der Lustgarten, diesmal beinahe empfindlich hinter dem damals Erreichten zurückgestanden. Indessen war dies durch die anderweiten Dispositionen über den Raum bedingt, und die damals hier beschäftigten Kräfte waren an anderen Stellen der in diesem Jahre auf mehr als das Dreifache verlängerten via triumphalis unabkömmlich und im Uebermaß angespannt; und die beiden leitenden Architekten haben außerdem hinreichend bewiesen, daß sie der Aufgabe gewachsen waren. Man soll doch nur um alles in der Welt nicht in künstlerischen Dingen die bureaukratische Unfehlbarkeit noch ausschließlicher und rücksichtsloser zur Geltung bringen und bringen lassen, als schon geschieht.

Lucae und Gropius hatten sich so in die Aufgabe getheilt, daß jener die Belle-Alliance- und Königgrätzer-Straße, dieser den Raum vom Brandenburger Thor bis zum Lustgarten nach dem festgestellten Grundgedanken selbständig übernahm. Sehr sinnvoll war die direkte Verherrlichung der kriegerischen Erfolge durch eine Art von monumentaler Feldzugsgeschichte vor die Thore verlegt, und ein hübscher Zufall machte, daß der Weg diese ganze Strecke hin sich durch zwei Straßen bewegte, die ihren Namen nach den beiden größten Erfolgen preußischer Waffen in diesem Jahrhundert, den direkten Vorbereitungen zu den heurigen Ereignissen in mehr als einer Hinsicht, tragen: nach den Schlachten bei Belle-Alliance und bei Königgrätz. Es war eine schöne Symbolik, diesen „Kriegspfad" als draußen liegende Einleitung und lediglich als Durchgangsstadium zu der inneren Größe des allzeit sich mehrenden Reichthums „an den Gütern und Gaben des Friedens auf dem Gebiete nationaler Wohlfahrt, Freiheit und Gesittung" erscheinen zu lassen. Denn von dem Moment ab, wo die via triumphalis das Gebiet der inneren Stadt berührte, beim Brandenburger Thor, trat dominirend und bestimmend die ideale Seite der Ereignisse, die deutsche Verbrüderung, das neue Reich, der glückliche Friede und die Wiedervereinigung der einst geraubten Gebietstheile, hervor.

Der von Lucae geschmückte Straßenzug umfaßte mehr als zwei Drittel der ganzen Siegesstraße, weit über eine halbe Meile in der Länge. Es war geschmackvoll und korrekt, hier der Dekoration einen flott dahinlaufenden, gewissermaßen treibenden Charakter zu verleihen, und nur an den wenigen natürlichen Unterbrechungen, durch Wendungen des Weges und Plätze, Kraft und Reichthum des Schmuckes zu monumentalen Gruppen zu sammeln, die den Blick und den Fuß festhalten. So schritt das Heer zwischen Flaggenmasten dahin, die mit Bannern, Fahnen und Wappenschilden verziert und durch Laubgehänge mit einander in der Längsrichtung des Weges verbunden waren, ein Anblick voll heiterer, farbenfreudiger Pracht.

Dort, wo die Belle-Alliance-Straße gerade auf das (ehemalige) Hallesche Thor zu und damit in die Stadt einführt, mußte der gerade Weg versperrt und ein Motiv für die scharfe Einbiegung des Weges in die Königgrätzerstraße gegeben werden. Zwei riesige Tribünen verschlossen zu dem Ende den Eingang der Stadt, und zwischen ihnen erhob sich auf 30′ hohem viereckigem, mit den Bären des Wappens verziertem Postament die Personifikation der Hauptstadt, die kolossale Berolina (35′ von der Sohle bis zur Mauerkrone). Erdmann Encke hatte sie aufgerichtet. Man muß zum Zweck einer gerechten Beurtheilung die unglaublichen Schwierigkeiten der Arbeit in Rechnung ziehen, die, bei der auf's Knappste zugemessenen Zeit schon fast unüberwindlich, noch durch die anhaltende Ungunst der Witterung in's Gränzenlose gesteigert wurden. Mit der äußersten Noth ist es ja überhaupt nur durch die beispiellose Hingebung aller Betheiligten bis zum letzten Handlanger hinab ermöglicht worden, zur rechten Zeit mit der ganzen Festausschmückung fertig zu werden. Noch am Tage vor dem Einzuge sah es an manchen Stellen absolut hoffnungslos aus.

Die Berolina machte um ihrer Dimensionen willen im Allgemeinen und durch den frei ausgestreckten Arm insbesondere das meiste Kopfbrechen, — namentlich sich selber. Der riesige Kopf fiel beim Hinaufwinden in Stücke auseinander. Bei der Wiederherstellung hat er wohl Manches von seiner Feinheit eingebüßt. Wäre die freundliche Neigung des Hauptes nicht dem Gesammteindruck der sehr schönen Silhouette zu Hülfe gekommen, so hätte sie leicht etwas Finsteres bekommen, was sicher nicht beabsichtigt war, am wenigsten in der Bedeutung, die Jemand darin hat finden wollen, daß sich die Trauer um die Opfer des Krieges in die Freude des Sieges und des Wiedersehens mischte. Vielmehr war letztere der ausschließliche bewegende Gedanke. Trotz der Größe — die übrigens zu den Umgebungen im besten Verhältnisse stand, wie denn überhaupt nirgends eine absichtliche, brutale Uebersteigerung des Maßstabes unangenehm berührte, — trat die edle Gestalt mit anmuthiger Bewegung den heimkehrenden Söhnen des Vaterlands entgegen, die Linke bot ihnen den wohlverdienten Lorbeer, die Rechte wies grüßend und einladend auf den Weg, den die Sieger mit einer Schwenkung zu den Füßen der Statue vorbei zu ziehen hatten. Nicht leicht hätte ein passenderes Motiv für die Ausschmückung gerade dieses Punktes ersonnen werden können, und der Gedanke trat in seiner Verkörperung schlagend klar und ansprechend dem Heranschreitenden entgegen.

An den drei folgenden Thoren waren naturgemäß die Hauptabschnitte des Krieges vorzuführen. Die Gliederung des Stoffes war so glücklich bewirkt, daß sie wie selbstverständlich erscheint: die Einleitung des Krieges, die Niederschmetterung des kaiserlichen Frankreich, der

Kampf gegen die Republik. In der mittleren Abtheilung mußte der Schwerpunkt des Interesses liegen, hier war das Großartigste mit den großartigsten Mitteln zu leisten. Der Askanische Platz am Anhaltthor konnte nur eine vorbereitende Dekoration bekommen. In Anlehnung an eine mächtige Tribüne für die Schuljugend waren den drei Siegern von Weißenburg, Wörth und Spicheren drei imposante Postamente mit Adlern an den Ecken und mit Inschriften gewidmet. Dieselben trugen geschmackvoll angeordnete Waffentrophäen; aus der Mitte stiegen hohe Masten empor, mit heitrem Flaggenschmuck in bedeutsamerer Weise als die der Straßeneinfassung versehen.

Das non plus ultra einer monumentalen Gruppendekoration zierte den Potsdamer Platz vor der Ausmündung der Leipziger Straße. Die eigentliche Entscheidung des Krieges stellte sich in der Verkörperung der drei größten kriegerischen Erfolge im Kampfe mit dem organischen Heere des Feindes dar: inmitten der Sieg von Sedan, zu den Seiten die beiden Hauptfestungen, die erobert und dauernd in Besitz genommen sind: Straßburg und Metz, die letztere zugleich die Riesenschlachten vergegenwärtigend, die in ihrer Nähe geschlagen worden und ja sehr wohl als Vorbereitungen für die Einnahme der jungfräulichen Veste angesehen werden können.

Wenn etwas bei der Monumentalisirung der Schlacht von Sedan eine ungewöhnliche Begabung erfordert, so ist es das, daß die Wuchtigkeit und Schwere des Schlages, diese effektive Vernichtung eines Gegners, auf der einen Seite ihren Ausdruck erheischt, während auf der anderen die wahrhaft künstlerische Leichtigkeit dieser unglaublichen Leistung und der endlose, alles Maß übersteigende, alles mit sich fortreißende, „himmelhoch jauchzende" Jubel voll und rauschend mit hineinklingen muß. Gerade das hat Lucae in seinem Entwurfe meisterhaft zu treffen gewußt, und der bei der Ausführung zu Hülfe gerufene Bildhauer Moritz Schulz hat sich eben so meisterhaft in den Gedanken zu finden verstanden.

Breit gelagert, mächtig abgestuft, kreisrund geschlossen erhebt sich ein „Kanonenberg", zwei Absätze, jeder mit einem Kranz eroberter Geschütze besetzt, die — im Ganzen 40 an der Zahl — ihre Mündungen nach allen Seiten hin richten. Aus diesem drohend gewaltigen Unterbau steigt ein pikant gezeichnetes, sich stark verjüngendes Postament in die Höhe. An seinem unteren Theile neigen sich nach rechts und links französische Fahnen mit dem Adler; an dem oberen strahlt in Goldschrift der Name Sedan und das Schlußwort aus der Depesche des Königs. Die schmale hochragende Spitze des Monumentes aber berührt mit flüchtigem Fuß, wie im stürmischen Fluge sie streifend, eine Victoria, das Werk des vorgenannten Bildners. Freude strahlt ihr Auge, von den geöffneten Lippen scheint die Botschaft des Triumphes jubelnd zu tönen, vorgebeugt eilt sie dahin, weit und breit das Wunder zu künden, und in den Händen beut sie Lorbeerzweige zum Schmuck der Sieger dar. Es ist eine Bewegtheit in der Gestalt, die hart an die Grenzen des Plastischen anstreift und sie wohl überschreiten würde, wenn nicht eine strenge Zucht Maß in der Form hielte. Jedes Glied ist fein und schön in Bildung und Bewegung, die ganze Gestalt eine entschiedene und originale Bereicherung des schon nicht armen Kreises von Darstellungen der Siegesgöttin.

Dieses Monument ragte im Ganzen bis zu einer Höhe von 75′ auf. Die Ränder der Terrassen, auf welchen die Kanonen standen, waren mit zierlichen Trägern besetzt, auf welchen Körbe mit frischen Blumen im Grün mannichfachen Laubes ruhten. Laubgewinde zogen sich von einem zum andern, selbst den finsteren Ernst des Unterbaues mit anmuthiger Schönheit umziehend.

So vollendet in sich dieses Arrangement war, wurde es doch noch beträchtlich gehoben durch die Umgebung. Rechts und links auf einem vorgerückten Plan standen niedrige, absichtlich schwer gehaltene viereckige Postamente, vorn das Wappenschild und in Goldschrift die Namen der beiden Festungen tragend. Diese selbst sollten nach der Idee der Architekten auf den beiden Unterbauten durch gewaltige sitzende Frauengestalten repräsentirt werden, für die ihnen wohl als Vorbild die lebendige Symbolik der Städtefiguren auf Rietschel's Lutherdenkmal vorschweben mochte. Leider kam diese schöne Aufgabe in die allerungeeignetsten Hände: sie waren Reinhold Begas übertragen. Für den Wissenden ist es schon eine Art von Maßstab für die Größe des Mißlingens, wenn man mittheilt, daß die eifrigsten und unbesonnensten Fürsprecher des Künstlers nicht gewußt haben, wie sie diese beiden Megären loben sollten. Das gesammte Publikum wandte sich mit Unwillen ab. Als jüngst eine Notiz über die Kosten der Einzugsfeier, insbesondere der plastischen Kunstwerke, durch die Zeitungen lief, war in sehr bezeichnender Weise von dem Aufwande für die Figuren am Potsdamer Thore keine Rede.

Begas hatte nicht bedacht, daß es sich hier um etwas Anderes und etwas mehr, denn um eine drastisch wirkende Dekoration, handelte; er hatte übersehen, daß alle anderen betheiligten Künstler ihre Aufgabe ernster und tiefer aufgefaßt hatten und bestrebt gewesen waren, ihren Werken den Grad von Vollendung und Durchbildung zu geben, der genügte, um die Erinnerung an die überstürzte Entstehung auszulöschen und sie in jedem Abstande, der einem Beschauer zugänglich war, als etwas Fertiges und Tüchtiges erscheinen zu lassen; er hatte vergessen, für was für ein Publikum er arbeitete: die gesammte Masse eines begeisterten Volkes, dessen feingebildetem Theil man nicht durch rohe Massenhaftigkeit und Formlosigkeit imponirt, und dessen einfach schlichtem Theile ohne ein leicht sich erschließendes Verständniß keinerlei Freude und Interesse aus einem solchen Werke erwachsen kann.

Begas hatte ausgesprochenermaßen auf die dekorative Massenwirkung hingearbeitet, und diese im Ensemble und für sehr beträchtlichen Abstand auch erreicht. Der Platz selbst aber ist keineswegs groß (nur die beiden schräg einmündenden Straßen gaben für den Suchenden gute Augenpunkte), und die Siegesstraße führte hart am Fuße der Statuen vorbei. Dazu kam noch, daß Begas nach seiner spezifisch malerischen Begabung wieder einmal nur auf einen Gesichtspunkt, die Ansicht von vorn, gearbeitet hatte, während sich dem auf der Siegesstraße Nahenden die Gruppe zuerst und am längsten von der Seite präsentirte, und diese Ansicht der Begas'schen Figuren war geradezu eine partie honteuse. Hier stellten sich die falschen Verhältnisse der Gliedmaßen und Körpertheile, die ganz unnatürlichen Formen und die über alles schlechte und unedle Haltung so aufdringlich im Vordergrunde dar, daß jeder Mensch sie bemerken mußte, und kaum der Hundertste noch Lust behielt, sich weiter nach etwaigen Vorzügen umzuthun.

Der plumpe Naturalismus und die effektgewandte Routine hat hier einmal an entscheidender Stelle ein schmähliches und aller Welt augenfälliges Fiasco gemacht. Was bedeutet es in der That, „gewaltige" Massen und „große" Linien zu schaffen, wenn als Mittel dazu erlaubt sein soll, Knie und Schenkel von dem Vier- bis Sechsfachen ihrer richtigen Dicke zu bilden, Gewänder zu bauschen, daß zwischen Stoff und Körper die Tagesrationen für ein Regiment Platz hätten, und in einem unsagbaren Wust von Zeughaufen und Gewandfalten die Endigung des Körpers zu verbergen.

Eben so rücksichtslos wie mit der Form war mit dem Sinne verfahren. Statt durch irgend ein verständliches Attribut, wie es im Plane des Architekten lag, und durch einen bezeichnenden Gesichtsausdruck und eine sprechende Geberde die beiden Personifikationen der theilnehmenden Empfindung nahe zu rücken, war die attributäre Charakteristik gesucht und schief, also ganz absolut unentzifferbar: Straßburg löscht eine gesenkte Fackel aus, und wer das Gras wachsen hört, der merkt, daß dies den gelöschten Brand der Stadt (!!) bedeuten soll; Metz hat einen wild geworfenen Lappen um's Haupt fliegen, von dem der Künstler wünscht, daß man ihn für einen Brautschleier halten soll: an sich eine starke Zumuthung an das Divinationsvermögen und eine wunderbare Begriffsverwirrung als Bezeichnung für die Vorstellung von der „entjungferten" Festung! In Gesichtsausdruck und Geberde war die Straßburg — abgesehen von einer widerwärtigen Erschlaffung — durchaus „pointefrei", Metz aber schaute grimmig drein und stemmte den Arm mit geknicktem (sic!) Handgelenk so energisch gegen die Hüfte, daß sie die leibhaftige Verkörperung der Hökerin in einem bekannten Berliner Gedichte schien: „sie, den Arm in die Seite setzend, keift ihm entgegen ꝛc."

Ein absoluteres Mißlingen war unmöglich. Das Publikum war im Durchschnitt gebildet genug, die unwürdige Lösung der Aufgabe von dem Verdienst der (architektonischen) Idee zu sondern, die Großartigkeit der Gesammtkonception bereitwilligst anzuerkennen und bewundernd auf sich wirken zu lassen, und mit dem Ueberschuß an richtiger Empfindung und genialer Vollendung, den die Mittelgruppe darbot, den Abgrund dieses Deficits einigermaßen auszugleichen. Bedauerlich im höchsten Grade war der Ausfall, um so mehr als er der einzige in der Gesammtheit der Festausschmückung war; und so lehrreich auch das Ergebniß ist, so habe ich nicht einmal den Muth, es nach diesem Gesichtspunkt erträglich zu finden, da ich fürchte, daß die Belehrung bei denen, die ihrer bedürfen — geschicktem Vergessen begegnen wird.

Die Dekoration des Potsdamer Platzes zu vollenden, waren noch zu beiden Seiten der beschriebenen monumentalen Gruppen je zwei gewaltige Bannerträger in Form von Lanzenschäften aufgerichtet, von denen riesige rothe Banner herniederrauschten. Auf ihnen strahlten in Gold die Namen der Schlachten um Metz und des Gefechtes bei Beaumont. Das Ganze war in der That das, als was ich es schon bezeichnet habe: ein nec plus ultra.

(Schluß folgt.)

J. Keller's Stich der Sixtinischen Madonna.

Alle Freunde der Kunst werden die Nachricht fröhlich begrüßen, daß Joseph Keller's Kupferstich der Sixtinischen Madonna, das Werk langjähriger Arbeit voll begeisterter Hingabe und emsigsten Fleißes, vollendet ist. Zu so hohen Erwartungen auch die bewährte Meisterschaft des Künstlers berechtigte, im Angesichte des fertigen Blattes muß man bekennen: sie sind nicht allein erreicht, sondern sogar übertroffen worden. Die technische Vollendung des Stiches tritt beinahe zurück gegen die reine Wahrheit in der Wiedergabe des Originals, gegen die innige Annäherung an die einzige Schönheit des Vorbildes, welche in diesem Falle unsere besondere Bewunderung erregt. Denn der Hauptreiz des Raffael'schen Gemäldes beruht auf Eigenschaften, die sich scheinbar jeder Reproduktion entziehen. Es gilt dasselbe mit Recht als ein Werk unmittelbarer Inspiration, wie sie uns so glänzend und groß kaum wieder in der gesammten Kunstgeschichte entgegentritt. Die Hände des h. Sixtus hat Raffael nach der Natur gemalt, die Züge der Madonna wecken eine leise Erinnerung an den Typus der Fornarina. Das ganze Bild selbst aber war in Raffael's Phantasie so lebendig, so klar und anschaulich gestaltet, daß er keiner weiteren Vorbereitung bedurfte, um die mit glühender Empfindung und reichstem Schönheitssinn gedachte Gruppe sogleich auf die Leinwand zu übertragen. Dafür spricht die merkwürdige Thatsache, daß keine Studien, Skizzen und Entwürfe zu diesem Gemälde gefunden wurden,

während sie doch sonst für alle größeren Werke des Meisters nachgewiesen werden können. Einer solchen schöpferischen That Schritt für Schritt mit der Hand zu folgen, den Charakter der Inspiration auch in der Nachbildung festzuhalten, ist unendlich schwierig. Dazu kommt, daß Raffael in der h. Barbara und vor Allem in den beiden Engelsköpfen das Maaß holdseliger Anmuth nahezu erschöpft, daß er aber dennoch die Kraft der Steigerung sich wahrt, um in den beiden Hauptfiguren, der auf den Wolken majestätisch einherwallenden Madonna und des von hohem Ernst beschatteten Christuskindes noch mächtigere Ideale zu bilden. Was auf den Beschauer so hinreißend wirkt, diese Gewalt des Ausdruckes, vereint mit den reinsten Formen, ist leicht im Stande, den Künstler, der das Werk wiederzugeben unternimmt, zu bedrücken, und ihn mit dem Gefühle zu belasten, daß er einem unnachahmlichen, für ihn unfaßbaren Werke gegenüberstehe. Selbst die Technik der Sixtinischen Madonna verhält sich gegen jede Reproduktion spröde. Ganz im Geiste der Improvisation sind die Farben so leicht und zart aufgetragen, daß die Leinwand hindurchscheint; die Gestalten zeigen sich von hellem Lichte umflossen und lassen die scharfen Schatten und die plastische Rundung gegen das überaus fein abgewogene Kolorit zurücktreten. Alle diese Schwierigkeiten hat Keller so vollkommen besiegt, daß man Angesichts des Stiches gar nicht wahrnimmt, daß er mit denselben zu kämpfen hatte. Ihm half zunächst eine Zeichnung, die er mit eigener Hand ebenso liebevoll wie sorgfältig ausgeführt hat und dem Stiche zu Grunde legte. Schon wer diese Zeichnung sah, war erstaunt, wie nahe Keller dem Originale gekommen, wie vortrefflich er den Ton und die Haltung des Bildes erfaßt, wie genau und richtig er auch das Kleinste und Einzelste getroffen hatte, ohne daß er sich im Detail verlor oder über dem Streben, den allgemeinen Eindruck des Raffael'schen Werkes festzuhalten, unbestimmt blieb. Und was die Zeichnung versprach, erfüllt vollständig der Stich.

Durch die überaus zarte Behandlung des Hintergrundes, der, trotzdem er mit unzähligen Engelsköpfen angefüllt ist, nicht den Charakter des Wolkenschleiers verlieren darf, durch den hellleuchtenden Ton, der über das ganze Blatt sich lagert, ruft der Künstler die rechte Stimmung in uns hervor und bannt, Raffael's Sinn tief durchdringend, die plötzliche Erscheinung der Madonna in ihrer ganzen Herrlichkeit vor unser Auge. Dem Vorgange des Originals treu folgend, vermeidet Keller alle scharfen Kontraste, überträgt durch feine Abtönung innerhalb einer begrenzten Scala den eigenthümlichen Schmelz der Dresdener Gallerieperle unübertrefflich auf den Stich. Selbstverständlich kommt die höchste Kraft auch des nachbildenden Künstlers bei der Darstellung der Hauptgruppe zur Geltung. Wie im Originale leuchten im Keller'schen Stiche die Augen der Madonna und des Christuskindes in tiefem Feuer, prägt sich in den Köpfen die wunderbare Vereinigung von Hoheit und Anmuth glücklich aus, erscheinen die Fleischtheile ebenso zart und leicht, wie das Gewand der Madonna markig und groß. Das Hauptverdienst Keller's beruht aber darauf, daß die Schilderung der Hauptgruppe seine Kraft nicht erlahmen machte. Ihm gelingt es auch, die Anmuth der h. Barbara, die bei Keller zu ihrem vollen Rechte gelangt, treu zu reproduciren, sein Grabstichel versteht sich eben so meisterhaft auf die von Raffael gleichsam nur hingehauchten beiden Engelsköpfe, wie auf das massig behandelte Meßgewand des h. Sixtus, auf den schönen Linienfluß der Gestalten, wie auf die begeisterte Innigkeit, die aus allen Köpfen strahlt und das herrlichste Werk der letzten Jahre Raffael's mit seinen Jugendschöpfungen verknüpft. Man muß auf dem Blatte den Wurf der Gewänder, jede einzelne Falte studiren, das reiche, feine Spiel der Halbschatten beobachten, die stets am rechten Orte angewandte Verschiedenartigkeit der Strichführung prüfen, um sich zu überzeugen, wie gewissenhaft Keller gearbeitet, wie gründlich er das Bild der Sixtinischen Madonna begriffen, wie vollkommen er sich in den Geist Raffael's eingelebt hat. Keller's Kupferstich ist Raffael's würdig. Wir wünschen dem Düsseldorfer Meister viel Glück zur Vollendung seines Meisterwerkes und zweifeln nicht, daß er mit diesem Stich ein Lieblingsblatt aller Kunstfreunde geschaffen hat.

Anton Springer.

Korrespondenz.

New-York, im Juni 1871 (Schluß).

Auch unter den Genrebildern sind nicht viele, die besonders hervorgehoben zu werden verdienten. Eins derselben ist von Eastman Johnson, dem amerikanischen Genremaler par excellence, „die alte Stage Coach." Eine jener ungeheuern Maschinen, die einer vor-eisenbahnlichen Zeit anzugehören scheinen, liegt abgetakelt, das heißt ohne Räder, im Gras, zum höchsten Ergötzen der Dorfjugend, die damit „Reisen" spielt. Von oben bis unten ist kein Fleck, kein Winkel, der nicht mit Reiselustigen gedrängt wäre, während die Uebrigen die Pferde machen und das alte Haus in der Phantasie über Berg und Thal ziehen, wenn sie es in Wirklichkeit auch keinen Zoll vorwärts bringen. Es ist eine anmuthige Darstellung, voll frischen gesunden Lebens. Auch ein kleines Bild von Franklin Reinhart, „die jungen Füße Alt-Virginiens", sieht man mit Vergnügen an. In einer Küche tanzt ein munterer brauner Junge den virginischen Negertanz. Ein zweiter schlägt in der hergebrachten Weise mit Händen und Füßen die Begleitung, und ein alter Mann spielt auf dem Banjo, dem ächten Negerinstrument, die Melodie. Es ist ein charakteristisch-nationales Bild und in seiner anspruchslosen Einfachheit äußerst anziehend. „Des Som-

mers letzte Rose“ von Boughton, eine weibliche Gestalt in einem Garten, unter zerstreuten, abgefallenen Rosenblättern, die jedoch unverhältnißmäßig groß ausgefallen sind, trägt neben dem fleißigen, ernsten Streben des Künstlers auch alle seine Mängel zur Schau. Die Gestalt ist steif in der Zeichnung, mit schwarzen Umrissen, und kalt und hart in der Farbe. Dem Kopf mangelt es nicht an Ausdruck, und bei allen Fehlern bringt das Bild den melancholischen Eindruck hervor, der bezweckt wurde. Zu den ergötzlichsten Leistungen gehören zwei Bilder — man möchte sie Genre-Thierstücke nennen — von den Brüdern Beard. Auf dem einen, von James H. Beard, „ein Blick auf die wachsende Gefahr“, sieht man drei ganz junge Dachshunde, welche ruhig zusammen auf einem Kissen schlafen. Vier Ratten haben sich um sie versammelt und betrachten in verschiedenen Stellungen mit höchster Neugier die künftig so gefährlichen, einstweilen noch so harmlosen Feinde. Die Ausführung ist sorgsam und der Ausdruck in der Haltung und den Gesichtern der Thiere ergötzlich wahr und charakteristisch. Es sind weder altkluge Fabelthiere, so zu sagen verkleidete Menschen, noch bloß allgemeine Typen, sondern individuelle Thiere, wie nur vertraute Bekanntschaft sie schaffen konnte. Das andere, von William H. Beard, stellt Eichhörnchen und Kanarienvögel vor, die ein Gelage an den Resten eines Frühstücks von Wein und Früchten halten. Ein Eichhörnchen liegt in seliger Weinlaune auf dem Tischtuch ausgestreckt, während das andere noch tiefe Züge aus einem Glase thut. Die Kanarienvögel thun sich ebenfalls in Wein und Trauben gütlich; auch dies Bild athmet frischen Humor und ist fleißig ausgeführt. Ein italienischer Junge von Butler und einige kleinere Bilder von Meeks, Perry und Wood sind außerdem zu nennen.

Auch findet man eine Anzahl guter, lebensvoller Porträts, unter denen vorzüglich eins von Sellstedt, Präsident der Academy of Design in Buffalo, des Künstlers eigenes Bild. Auch von Huntingdon, Baker, Hieks und Lawrie sind ansprechende Porträts da. Natürlich sind auch, wie gewöhnlich, die Spielzeughandlungen vertreten in Gestalt grünspangrüner Bilderbogen und steifer Holzpuppen, wie auch die Schneider- und Friseurgeschäfte ihre Beiträge an Modebildern geliefert haben; indessen läßt sich bei alledem nicht leugnen, daß die diesjährige Ausstellung sich vortheilhaft vor denen der letzten Jahre auszeichnet.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Münchener Künstlerbilder. Ein Beitrag zur Geschichte der Münchener Kunstschule in Biographien und Charakteristiken von Carl Albert Regnet. Zwei Bände 8. Leipzig, T. O. Weigel 1871.

* Fünfzig alphabetisch geordnete Künstlerbiographien und Charakteristiken von hervorragenden Meistern der Münchener Schule des neunzehnten Jahrhunderts, aus unmittelbarster Anschauung und autobiographischen Notizen geschöpft und in schlichter, gefälliger Form vorgetragen. Etwas Aehnliches hatte für die Zeit der vierziger Jahre Soeltl in seinem Buch über die bildende Kunst in München versucht; aber er ordnete den Stoff nach Kunstgattungen und behielt daher für das eigentlich Biographische wenig Raum. Dieses tritt nun bei Regnet in den Vordergrund; jedes Künstlerleben wird in ausführlicher, abgerundeter Darstellung für sich behandelt und die Hauptwerke der Meister finden sich in thunlichster Vollständigkeit der Erzählung eingeflochten. Allerdings hat sich der Autor durch die eingehende Behandlung jedes Einzelnen in der Zahl der Ausgewählten sehr beschränkt gesehen, und das ist der wunde Punkt seines sonst so verdienstlichen Buches, an den gerade die Künstlerschaft selbst bei aller schuldigen Anerkennung vielleicht bisweilen rühren wird. Wie kommt es, wird man fragen, daß z. B. Arthur von Ramberg und Lenbach fehlen, während Muhr, Scherer und andere weit minder Bekannte und Hervorragende berücksichtigt worden sind? Wenn Thäter behandelt wird, sollte Amsler nicht vermißt werden, meinen wir; und neben Klenze hätte wohl auch Gärtner, neben Zumbusch auch Brugger einen Platz verdient, anderer ebenfalls merklicher Lücken, wie z. B. der beiden Heß, gar nicht zu gedenken.

Abgesehen von dieser Beschränkung in der Wahl, die wohl auch in buchhändlerischen Rücksichten ihren Grund haben mag und jedenfalls leicht durch einen Supplementband beseitigt werden könnte, wäre aber nur jeder bedeutenderen Kunststadt Deutschlands ein so liebevoll eingehender, gerechter und geschmackvoller Biograph zu wünschen, wie ihn München in Regnet gefunden hat. Er übt selbstverständlich nicht in erster Linie das Amt des Kritikers; allein eben durch die maaßvolle Zurückhaltung seines Urtheils arbeitet er der objektiven kunstgeschichtlichen Würdigung vor, die unserer Epoche nicht fehlen wird. So behält die Schrift, als das ehrliche Zeugniß eines Nächststehenden, auch für die Zukunft ihren Werth. Vor Allem aber möge sie den zahlreichen Kunstfreunden der Gegenwart empfohlen sein, welche an der Entwickelungsgeschichte der Stadt Ludwig's I. ein lebendiges Interesse nehmen oder ihren Museen und Ateliers auch nur einen flüchtigen Reisebesuch schenken. Beim Vorstudium und als Vademecum wird sie treffliche Dienste leisten.

Von Einzelnem, das uns bei der Lektüre störend auffiel, nur Folgendes: in der hübschen Biographie Eugen Neureuther's vermissen wir die geistreiche Komposition, in welcher der Meister (in ähnlicher Weise, wie kürzlich Menzel auf einem berühmten Blatte) die modernen Mächte der Industrie und des Maschinenwesens poetisch verherrlichte, das Bild der Fabrik von Cramer-Klett in Nürnberg, welches 1858 auf der großen Münchener Ausstellung bewundert wurde; dagegen sind zwei Bilder der Galerie Schack, „die Nonne“ und „Scene aus Oberon“, wenn wir nicht irren, auf S. 70 und 71 gleich hinter einander doppelt erwähnt. Die Arthaber'sche Galerie in Wien und mit ihr „die Hochzeit im Gebirge“ vom sogen. Feuermüller (S. 60), wurde bekanntlich 1868 versteigert. An Ort und Stelle blieben dagegen die von Regnet nicht erwähnten schönen Fresken, welche Schwind für das Treppenhaus der Arthaber'schen Villa in Döbling ausführte. Ihrer wurde erst neulich in diesen Blättern gedacht und auch bemerkt, daß nicht Thäter selbst, son-

dern dessen Schüler Ernst unter Thäter's Leitung den Stich der „Symphonie“ ausgeführt hat. Zu der Biographie K. v. Piloty's mag schließlich des merkwürdigen Doppelbildnisses der Söhne Fr. v. Miller's Erwähnung geschehen, welches dieser in seiner Wohnung, in der berühmten Erzgießerei zu München, bewahrt. Es ist eine der frühesten Jugendarbeiten des Meisters und namentlich deßhalb interessant, weil es noch ganz in der harten, kalten Weise der älteren Münchener Porträtmalerei behandelt ist und die spätere Art Piloty's auch nicht von fern erkennen läßt. Wenn wir uns recht entsinnen, fällt es in das Ende der vierziger oder den Anfang der fünfziger Jahre.

*** Die Pariser „Gazette des Beaux-Arts“** hatte mit dem Septemberheft vorigen Jahres zu erscheinen aufgehört. Jetzt hat Herr Galichon über die Wiederaufnahme der Zeitschrift folgende Dispositionen getroffen. Die Monatshefte vom April, Mai und Juni 1871 werden den früheren Abonnenten als Rest-Quartal des verflossenen Jahres nachgeliefert und vom Juli beginnt ein neues Abonnement, welches zunächst nur für das zweite Halbjahr 1871 eröffnet wird. In Bezug auf die künstlerische und typographische Ausstattung sagt der Herausgeber den Abonnenten die gleiche Sorgfalt zu, wie sie der „Gazette“ stets gewidmet wurde. Wir können demnach hoffen, unsere Kollegin bald auch in den Bibliotheken der deutschen Kunstfreunde wieder erscheinen zu sehen.

*** Zu Lemonnier's Ausgabe des Vasari** ist vor Kurzem ein Registerband (15) erschienen, durch welchen das Werk seinen erwünschten Abschluß erhielt. Der Band enthält zunächst ein Verzeichniß der Künstler, deren Leben Vasari beschreibt, mit vielfach rektifizirter Angabe ihrer Lebenszeit, dann sehr sorgfältig gearbeitete Namen-, Orts- und Sachregister. Die Herausgeber (Gaetano Milanesi und Carlo Pini) zählen im Vorworte die archivalischen Quellen auf, welche ihnen bei Abfassung des Künstlerverzeichnisses und seiner neuen Daten zu Gebote standen; sie gedenken ferner ihrer früheren Mitarbeiter, von denen der Padre Vincenzio Marchese de' Predicatori nach Vollendung des fünften Bandes ausschied und Carlo Milanesi im August 1867 durch den Tod abberufen wurde. Die Register rühren über die Hälfte von der Hand des Conte Scipione Bichi Borghesi in Siena her. — Wäre es nicht an der Zeit, nun auch an eine Umarbeitung der deutschen Uebersetzung des Vasari, welche dem heutigen Stande der Forschung entspräche, Hand anzulegen?

Bg. **Im Rathhause zu Lüneburg** befindet sich, nur von Wenigen gekannt, ein reicher Schatz (etwa 30 Stück) der kostbarsten Gold- und Silber-Arbeiten aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert (Verzeichniß bei Lotz, Statistik, Bd. I, Seite 409—10), meist von vollendeter Formbildung, nämlich Schüsseln, ein Trinkhorn, Gießgefäße und besonders Kelche und Pokale in großer Mannigfaltigkeit, theils Arbeiten vom Rhein, theils aus Nürnberg und Augsburg. Raph. Peters in Lüneburg hat diesen Schatz auf 12 Blatt großen schön ausgeführten photographischen Aufnahmen weiteren Kreisen bekannt gemacht.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die zwölfte Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst wird am 18., 19. und 20 September zu Hamburg stattfinden. Die Verbindung beabsichtigt den Ankauf oder die Bestellung zweier größerer Geschichtsbilder und ladet die Herren Geschichtsmaler zur Einsendung von fertigen Bildern oder Entwürfen ein. Die an den Vorstand des Kunstvereines zu Hamburg zu sendenden Kunstwerke müssen spätestens zum 14. September dort eintreffen. Die Verbindung übernimmt die Frachtkosten mit Ausnahme der Sendungen als Eilgut oder durch die Post. Nachnahme für Spesen wird nicht vergütigt. Nähere Auskunft ertheilt auf Verlangen der Geschäftsführer der Verbindung, Schulrath Looff in Langensalza. —

Ueber die kaiserliche Gemäldegalerie im Belvedere enthält die Wiener Zeitung vom 22. Juli in ihrem nichtamtlichen Theile folgende Darlegung: „Der kürzlich erfolgte Personenwechsel in der Direktion der k. k. Gemälde-Galerie hat die Veranlassung gegeben, eine Frage neu anzuregen, welche seit lange her Künstler, Gelehrte und Kunstfreunde lebhaft beschäftigt, und die Tagesblätter weisen neuerdings auf die älteren Sagen und Gerüchte hin, denen zufolge im Belvedere ungekannte Kunstschätze ruhen sollen, der Vergessenheit und dem Verderben preisgegeben. Gerüchte, die sich mit solcher Hartnäckigkeit längere Zeit hindurch erhalten, haben gewöhnlich eine mehr oder weniger auf Wahrheit beruhende Grundlage, und das wohlberechtigte allgemeine Interesse an dieser Angelegenheit fordert zu einem Eingehen auf den richtigen Sachverhalt auf. Wir sind in der Lage, in Folgendem eine aus kompetenter Quelle geschöpfte Darstellung dieses Sachverhaltes zu bringen.

Im Jahre 1868 hat der Herr Oberstkämmerer Graf v. Crenneville — angeregt durch die zu dieser Zeit eben wieder in der Oeffentlichkeit neu aufgetauchten Fragen — eine Revision sämtlicher Depots der Belvedere-Galerie angeordnet und durchgeführt. Eine Kommission, bestehend aus dem damaligen Galerie-Direktor Erasmus v. Engert, den Custoden Eybl und Rieder und den Experten, den Malern Professor Karl Blaas und Eduard Engerth, inventirte und klassificirte zumeist im Beisein des Herrn Oberstkämmerers selbst die in den Depots ruhenden Bilder, wobei sich ergab, daß die kaiserliche Galerie allerdings neben den berühmten Kartons von Vermeyen noch manches sehr werthvolle galeriefähige Kunstwerk besitzt, dessen Aufstellung in den unzureichenden Räumen des Belvedere nicht möglich war, daß diese Kunstwerke aber in trocknen, lichten Räumen ruhen, in vorzüglicher Ordnung und sorgfältiger Verwahrung.

Das Inventar, welches bei Gelegenheit dieser Revision verfaßt wurde, weist folgende Daten auf:

1. Zwölf große Kartons von Vermeyen: Der Zug Karl's V. nach Tunis; herrliche, für Wissenschaft und Kunst hochinteressante Zeichnungen.
2. Zwölf große Schlachtenbilder von Peter Snayers, welche die vorzüglichsten Kriegsthaten des Erzherzogs Leopold Wilhelm, General-Gouverneurs der Niederlande, und des Feldmarschalls Octavius v. Piccolomini vorstellen.
3. Sieben große Schlachtenbilder von Ignaz Parrocel, gemalt im Auftrage des Prinzen Eugen von Savoyen.
4. Eine größere Anzahl Porträts von Mitgliedern des österreichischen Kaiserhauses. Von verschiedenem künstlerischen Werthe, zum Theil unter dem Einflusse des Velazquez in Madrid, zum Theile von Meytens, van Schuppen, Auerbach, Hickel u. s. w., dann Zoffani, Le Brun, Callet, Clouet ꝛc. gemalt.
5. Eine Anzahl von Bildern zweiten und dritten Ranges der venezianischen und bolognesischen Schule.
6. Eine Anzahl von Bildern der Schule Wiens, zurückgreifend bis zum Anfange des Jahrhunderts, an welche sich einzelne Werke französischer Künstler, z. B. David's, anreihen.

Es kann angenommen werden, daß aus der Gesammtzahl aller dieser Depotbilder, von welchen die überwiegende Mehrzahl allerdings von geringem Werthe ist, etwa 100 bis 150 geeignet wären, in der kaiserlichen Galerie Aufnahme zu finden. Es ist wahr, daß diese große Anzahl interessanter Kunstwerke durch längere Zeit der öffentlichen Besichtigung und dem Kunststudium entzogen geblieben ist. Den Besuchern der Galerie im Belvedere wird es nicht entgangen sein, mit welcher Sparsamkeit die Räume vertheilt erscheinen, so daß z. B. selbst die finsteren Fensterpfeiler mit Bildern behangen und nicht selten wissenschaftliche Rücksichten in zweite Reihe gestellt werden mußten, damit wenigstens die Hauptbilder halbwegs entsprechend angebracht werden konnten. Der Bau des kunsthistorischen Museums wird in Angriff genommen, seine Vollendung wird den Schätzen des Belvedere Befreiung aus ihrer Haft und den Freunden der bildenden Kunst neue Genüsse verschaffen. Bis dahin aber müßte wohl jeder Versuch einer theilweisen Aenderung in der jetzigen Aufstellung der Galerie als nicht zeitgemäß erscheinen. Der Raum würde dadurch nicht größer, die Beleuchtung nicht besser werden; die Bilder aber würden durch diese provisorische Umgestaltung noch in ihrer alten Behausung einer Gefährdung ausgesetzt werden, welche nur durch die äußerste Nothwendigkeit gerechtfertigt werden könnte und welche jedenfalls besser nur einmal bei der jetzt nicht mehr in allzu weiter Ferne stehenden Uebersiedelung in das neue Museum platzgreifen dürfte.

Die von Sr. Excellenz dem Herrn Oberstkämmerer bald nach Durchführung der Revision der Depots begründete Restaurirschule des Belvedere, die keines der Mittel, welche die letzten Erfahrungen auf den Gebieten der Kunst wie der

Wissenschaft gebracht haben, ausschließt, ist jetzt damit beschäftigt, die im Depot befindlichen Bilder in geeigneten Zustand zu setzen, und wird für diese Arbeit ohnehin vielleicht nicht viel weniger Zeit aufzuwenden haben, als der Bau des Museums erfordert; die ebenfalls viel Zeit erheischende Herausgabe eines ausführlichen Kataloges steht mit der Ergänzung der Sammlung aus den Depots und ihrer Uebersiedlung und Aufstellung im neuen Hause gewiß im engsten Zusammenhange. Wir sprechen deßhalb die Erwartung aus, daß das Zusammenwirken aller betheiligten Kräfte die kaiserlichen Kunstsammlungen bis zu dieser Zeit in jenen Stand versetzen wird, welcher den jüngsten Anforderungen der Kunst und der Wissenschaft in möglichster Vollkommenheit entspricht."

Berichtigungen.

Zeitschrift, S. 195, Z. 1 ist zu lesen: N. T. Der Kopf der Elspet Tucher ist auf unserm Holzschnitte durch ein Versehen des Zeichners umgekehrt gestellt; im Originale blickt er nach links. — S. 312, Z. 7 v. u. lies: des h. Georg in S. Georgio in Braida.

Chronik, S. 158, Sp. 1, Z. 36 v. o. lies: den hochbegabten Künstler.

Inserate.

Heft 11 der Zeitschrift nebst Nr. 21 der Kunst-Chronik wird Freitag den 18. August ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

18. August



Nr. 21.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Der künstlerische Theil der Berliner Siegesfeier.

16. Juni 1871.

(Fortsetzung statt Schluß.)

B. M. Zwischen den Postamenten der beiden Begas'schen Figuren begann mit elf großen Festungsgeschützen jene Garnitur der Siegesstraße mit eroberten Kanonen, die sich in dicht gedrängter Reihe zu beiden Seiten derselben bis an das Brandenburger Thor und weiter die ganze Lindenpromenade entlang hinzog.

Unmittelbar vor dem Brandenburger Thore, durch welches der Zug im rechten Winkel einschwenkte, war der Kampf gegen die französische Republik durch ein architektonisches Arrangement verherrlicht, das trefflich dem Begriff entsprach, zur Aufnahme des herandringenden Menschenstromes zu dienen und ihn in einer veränderten Richtung weiterzuleiten, und sich zugleich den gegebenen räumlichen Verhältnissen auf's Geschickteste anschloß. Der dem Thore vorliegende Platz war durch fünf Seiten eines regelmäßigen Achtecks begränzt, in den Ecken standen sechs große Mastbäume, die in einem goldnen Rund den heraldischen Adler und darüber das eiserne Kreuz trugen. Ihr Fuß war durch wuchtige Postamente bekleidet, an deren Ecken Bären die Wappenschilder der deutschen Staaten hielten. Eduard Lürssen hatte die Thiere modellirt. Sie paßten vortrefflich für ihren Zweck; originell war die unbeabsichtigte Symbolik, daß die Bären mit goldnen Ketten „angebunden“ waren. Auf den Seiten der Postamente standen die hauptsächlichsten Schlachten, insbesondere auch der Name der bezwungenen feindlichen Hauptstadt, verzeichnet; reicher bunter Fahnenschmuck flatterte über dem roth beschlagenen Unterbau.

Nicht hinreichend war der obere Abschluß dieser Anordnung: Laubgehänge in mehrfachen Windungen, aus denen die Initiale W hervortrat, verbanden die Spitzen der Mastbäume. Die Bedeutung des eingehegten Raumes als eines geschlossenen, vorhallenartigen schien eine Bedachung, wenigstens einen massigeren oberen Abschluß zu erheischen, zumal die Masten nicht freiendigend, sondern stützenartig charakterisirt waren. In den oberen Theilen machte so das Arrangement einen unfertigen Eindruck.

Das Brandenburger Thor mit seinen Annexen wies reichen Schmuck mit Laubgewinden auf; namentlich waren mit solchen die sämmtlichen Säulen spiralenförmig umwickelt. Hohe Dreifüße standen auf der Plateform. — Der Pariser Platz mußte für die feierliche Begrüßung durch die Ehrenjungfrauen und die städtischen Behörden frei bleiben. Er war daher nur mit Tribünen eingefaßt, deren hinterer Rand mit Fahnenmasten reich und bunt, festlich und geschmackvoll besetzt war.

Erst mit der Lindenpromenade kam die eigentliche künstlerische Festdekoration wieder in Fluß. Am Eingang derselben erhob sich von vier Säulen getragen ein triumphthorartiger Baldachin, mit rothem Zeug überspannt und mit Gold reich verziert. Ob den Säulenkapitälen standen Repliken von Rauch'schen Viktorien, deren edle Bildungen nun einmal in unserer Vorstellung mit dem Begriff preußischer — oder, was glücklicherweise jetzt endlich dasselbe ist, deutscher — Siege untrennbar verknüpft sind. An den Baldachin lehnten sich zu beiden Seiten offene Pavillons von übereinstimmendem Charakter, in denen die Väter der Stadt und die Kommunalbeamten die Sieger erwarteten.

Die Dekoration der Linden selber zerfiel in zwei wesentlich getrennte Theile. Zwischen den aufgefahrenen Geschützen hin in regelmäßiger Abwechselung, dort am Saum dieses Weges, der — unleugbar der Kulminations-

punkt des Berliner high life zu allen Zeiten, hier aber auch der Höhe- und Mittelpunkt des besonderen festlichen Treibens — in der Festzeit vom frühen Morgen bis tief in die Nacht hinein buchstäblich vollgepfropft war mit Menschen in gehobener Stimmung und von empfänglichem Gemüth, redete die Kunst eine fast intime Sprache zum Herzen der Bevölkerung. In ungewöhnlichem Umfange war hier dem Worte in zahlreichen Inschriften mitzuwirken verstattet worden. Poesie und Prosa sprach von Allem und Jedem, was mit den kriegerischen Ereignissen zusammenhing, und was die Herzen bewegte; und mochte auch stellenweise der Ton im Verhältniß zu dem großen Stil der Feier etwas gar zu „volksthümlich" werden, im Ganzen stimmte die redende Kunst erfreuend und erhebend in den Freudenhymnus des Festes hinein, und auch im Einzelnen war überwiegend mit seltenem Treffer aus dem Schatze älterer und neuer Poesie und der landläufigen Sprachweisheit das Passende, Packende und Schlagende ausgewählt, manch kerniges Wort auch frisch hinzugedichtet.

Leider rang sich die architektonische Unterlage dieses Inschriftenreichthums nicht zur Klarheit und zu dominirendem Eindruck hindurch. Die Totalwirkung war 1866 bei ähnlichem Grundgedanken abgerundeter. Namentlich war damals die Anbringung der amtlichen Siegesdepeschen gelungener: die von Louis Drake modellirten Stelen waren mit großem Geschick darauf hin komponirt, in einem rothumrahmten Felde des oberen Theils, das sich in bequemer Höhe befand, die in großem Format abgedruckten Depeschen aufzunehmen und sie Abends transparent erscheinen zu lassen. Das diesmalige Arrangement läßt sich mit jenem gar nicht vergleichen. Mächtige Dreifüße, deren Becken zur Illumination benutzt wurden, standen auf Untersätzen etwa von der Größe und Gestalt des Dresdener Zwölfgötteraltars. Die Formen aber waren massig und schwer, beinahe plump, und auf den großen Seitenflächen schwammen verloren je eine der 191 Kriegsdepeschen im Format, wie sie publicirt waren, für eine entschiedene Wirkung aber viel zu klein, an unbequem niedrigem Platze, am Abend durch keine transparente Beleuchtung hervorgehoben, durch die Anheftung am Untersatze so wie so in eine untergeordnete Stellung verwiesen, zur Nebensächlichkeit herabgedrückt. Das widersprach empfindlich der Idee und der Wichtigkeit dieser schlichten, in wahrhaftem Lapidarstil gehaltenen Texte.

Außerdem waren noch niedrige Stelen vorhanden, aus denen ein runder Träger emporstieg, um eine Pfanne — gleichfalls zum Behuf der Illumination — aufzunehmen. Da diese Ausstattungsstücke in keiner Weise weiter gedanklich mit den Ereignissen des Tages zusammenhingen, hätten sie sich durch eine pikantere tektonische Durchbildung legitimiren müssen.

Mit ihnen und den Dreifüßen wechselten Gedenktafeln ab, die etwa das Aussehen von Leichensteinen hatten; auf ihnen waren die Embleme der verschiedenen, der Kriegführung unterstützend zur Seite gestandenen friedlichen Beschäftigungen gemalt und denselben bezügliche Verse und Sprüche gewidmet. Da erschienen die Eisenbahn, die Telegraphie, die Feldpost, die Liebesgaben und die Krankenpflege, letztere specificirt nach ihren verschiedenen Organen. — Zwischen all diesen Monumenten zogen sich Festons von bunten Lampions hin, die eben nur auf die abendliche Wirkung berechnet waren und hier sehr wohl ihre Schuldigkeit thaten.

Wie aber über all den Wechselfällen und vielartigen Beschäftigungen des Krieges ruhig und erhaben die Idee schwebt, so zog sich in regelmäßigen Pulsen über all diese Vielheit von Einzelheiten ein anderer selbständiger Theil der Dekoration hin, die großartigste Hälfte derselben, der Darstellung der Idee geweiht, das Ganze abschließend, die geistige Essenz gleichsam abdestillirend.

Der Gedanke dieses Festschmuckes ist neu: eine Betheiligung der Malerei in ausgedehntem Maße und in monumentalstem Charakter, gleichwohl nicht in Anlehnung an vorhandene oder neugeschaffene architektonische Flächen, sondern ganz selbständig, auf beweglichem Tuche, an einem architektonischen Gerüste ausgespannt.

Die Lindenpromenade überschreitet fünf Straßendämme. Jenseits jeder dieser Dämme (vom Thor aus) war ein großes Tableau (15' hoch und 20' breit), mit Wasserfarben auf Segeltuch gemalt, aufgehängt. Als Träger derselben waren — sehr untektonisch — Säulen verwendet, denen gleich gebildet, die den Baldachin trugen. Die Schäfte, durch zwei umlaufende Bänder unterbrochen, zeigten aufgemalte Kanelluren. Am Halse waren die Drahtseile befestigt, welche die Bilder zu tragen hatten. Auf den korinthisirenden Kapitälen standen Abgüsse eines Victoriamodells, das unbedingt mit Rücksicht auf den Geschmack der preußischen Unteroffiziere ausgeführt war, das wahre Ideal eines strammen Rekruten: Hacken zusammen, Knie durchgedrückt, Bauch 'rein, Brust 'raus, Mittelfinger auf der Hosennaht! Selbst die Palme in der linken Hand fügt sich in die militärische Haltung. Nach der lebendigen Schönheit der frei und kühn sich bewegenden Rauch'schen Viktorien machten diese weiblichen Garde-Grenadiere des Olymp eine entschieden komische Wirkung.

Um so packender war die Wirkung der zwischen ihnen ausgebreiteten Velen. Anknüpfend an Worte, die der deutsche Kaiser an besonders wichtigen Momenten gesprochen, feierten sie die ideale Seite der Ereignisse vom höchsten Gesichtspunkte aus: Aufruf zum Kampf, Verbrüderung der deutschen Stämme, Kampf und Sieg, das neue Reich, Reichsfrieden. Ueber diesen Gemälden hat ein gütiger Stern gewaltet. Ihre Durchführung gehörte zu den glänzendsten Partieen der hauptstädtischen

Festzier, und es würde ein beneidenswerthes Quantum von Muth und Blick dazu gehören, aus ihrem Anblick auf die Zeit richtig zu schließen, die zu ihrer Vollendung gegeben war, nämlich vom Auftrage bis zur fertigen Aufstellung an Ort und Stelle etwa drei Wochen.

Dem ersten Bilde dient als Motto: „Mein Volk wird auch in diesem Kampfe zu mir stehen, wie es zu meinem in Gott ruhenden Vater gestanden hat." Die Aufgabe ist Otto Knille zugefallen. Germania mit zornflammendem Blick ruft am Altare des Vaterlandes stehend zum Kampf wider den frechen Friedensbrecher, mit gezücktem Schwert den Weg weisend, den die begeisterte Schaar von Vertretern aller Gaue ihr zu folgen sich drängt. Es weht ein wunderbarer Hauch der Entrüstung und der Kampfesfreude durch diese Darstellung; namentlich die Germania gemahnt an den Ton der Schiller'schen Jungfrau von Orleans. Die Farbenscala bewegt sich in gedämpften Tönen von feiner Harmonie. Es liegt die brütende Schwüle banger Ahnung in der Zeit vor Beginn des entscheidenden Ringens über dem Bilde; kurz, man muß sagen, es giebt in vollkommener Deutlichkeit Sinn und Stimmung des Momentes tief und wirkungsvoll wieder.

Die Vereinigung des ganzen deutschen Volkes, die lange geträumte und ersehnte Ueberbrückung des Mains war wohl hervorragend genug, um das Motiv zu einem besonderen Gemälde in dieser Reihe zu geben: „Ganz Deutschland steht einig zusammen wie nie zuvor", sagte der König, und dies beglückende Wunder sollte Johannes Schaller versinnlichen. Nach dem, was kürzlich an dieser Stelle über den Künstler geäußert werden mußte, kann der Name in dieser Verbindung Furcht erwecken. Indessen die Gerechtigkeit verlangt das Eingeständniß, daß der Künstler über Erwarten geleistet. Er hat realiter die Ueberbrückung des trennenden Flusses dargestellt und die Brüder von Nord und Süd zu freudiger Umarmung über denselben einander entgegenschreitend. Die feine Charakteristik, die gerade bei allgemeinen Typen nothwendig ist, um sie mit Leben zu erfüllen, hat indessen über seiner Sphäre gelegen, und eine gewisse Verschwommenheit verhindert die Entfaltung der nöthigen Kraft; dem entsprechend ist auch das Kolorit nebelig, trübe ausgefallen. Der Künstler ist aber bemüht gewesen, seiner Aufgabe gerecht zu werden, und hat das in einem Maße vermocht, das ihm an anderer Stelle schon zur Ehre gereichen würde. Aber die Berliner Künstlerschaft hatte bei dem nationalen Ehrentage des Jahres 1871 einen so hohen Aufschwung genommen, daß es ein merkliches Sinken des Niveaus bezeichnete, ohne indessen die Stimmung aufzuheben und die Totalwirkung durch einen entschiedenen Mißton zu zerstören.

Und nach dieser leichten Baisse trat wieder bis zum Ende die absolute, glänzende Vollendung hervor. „Gott der Herr wird mit unserer gerechten Sache sein", damit war der Kriegsfürst der Deutschen hinausgezogen; das Wort gibt den Grundton zu der Schilderung von Kampf und Sieg an, die Anton von Werner, unzweifelhaft jetzt schon einer unserer geistvollsten und bedeutendsten Künstler von außerordentlicher Macht der Mittel, übernommen hatte. Abermals — mehr oder weniger ausgesprochen — eine Monumentalisirung der Schlacht von Sedan, abermals ein Treffer mitten in's Schwarze, ungeachtet aller Schwierigkeiten. Es ist schwer von dem Bilde eine ungefähre Vorstellung zu geben. Ueber den Gegner mit Sturm zur Tagesordnung übergehen, ganz souveränes, absolutes Siegen kann nicht sprechender dargestellt werden. Dabei hat das Bild etwas Dämonisches, es gemahnt wie der Sieg des Ormuzd über Ahriman; Wahrheit fällt den Trug, gediegene Größe den Flitter und das Scheinwesen. Links im Hintergrunde erkennt man das Toben des heißen Streites an dem Flammenmeer, dessen Widerschein den Himmel röthet. Zwei Adler kämpfen in der unheimlich erhellten Luft, und mit zerzaustem Gefieder sinkt der eine hinab. Den Vordergrund nimmt an dieser Seite eine einfache Kampfscene, Sieg deutscher Söhne über Turkos und Konsorten, ein. Den Haupttheil der Mitte füllen auf großen Streitwagen die waltenden Mächte des heiligen Krieges. Vorn zieht der siegreiche Feldherr an der Spitze der Seinen daher, über eine zu Boden geworfene Gestalt hinweg. Einem schlechten Schauspieler ähnlich, im blutrothen Mantel, den goldenen Lorbeerkranz zerrissen um die wirren Schläfe schlotternd, liegt halb vom Dunkel eingehüllt der zusammengekauerte Cäsar überwunden, nicht mehr beachtet unter — hinter ihm. Es ist eine tief ergreifende, erschütternd großartige Darstellung, treffend in jedem Zug, gehalten in der titanischesten Wildheit, edel selbst wo mit den glühendsten Farben des Hasses und der Verachtung gemalt wird. Koloristisch ist das Bild ungemein bedeutend. Vom hellsten Licht bis zum tiefsten Dunkel wechseln die Partien mit einander, jede Nuance an ihrer Stelle von packender Wirkung, alles voll Kraft, das Ganze in gewaltiger Harmonie.

Manche Künstler waren geneigt, dem Werner den ersten Preis unter den Malern, die an der Ausschmückung der Via triumphalis beschäftigt waren, zuzuerkennen, und in gewissem Betracht wird man kaum in Versuchung kommen, ihnen zu widersprechen. Aber ich möchte das Bild nicht an letzter Stelle, als Schlußstein des Ganzen gesehen haben, ich hätte gern das Wort darunter gelesen: „im Kriege selber ist das Letzte nicht der Krieg". Wenigstens war das die Stimmung, die sich aus dem Bilde heraus des Beschauers bemächtigte. Die gewaltige Harmonie war ein Dissonanzakkord, der zur Auflösung drängte. Diese künstlerische Versöhnung zu bringen, die Schärfen aufzuheben und doch den Effekt zu bewahren und bis zum

lang aushaltenden reinen Schlußakkord auf gleicher Höhe zu erhalten, diese ganz eminent schwierige Aufgabe war glücklicherweise in Hände gerathen, wie sie innerhalb des Berliner Künstlerkreises geeigneter und geübter für den Zweck wohl nicht existiren.

Das großartig schöne Programm des deutschen Kaisers: „allzeit Mehrer des Reichs, nicht an kriegerischen Eroberungen, sondern an den Gütern und Gaben des Friedens auf dem Gebiete nationaler Wohlfahrt, Freiheit und Gesittung“ war Ernst Ewald als Motto für eine symbolische Schilderung des neuen deutschen Reiches zugetheilt; der Segenswunsch des Kaisers: „möge dem deutschen Reichskriege, den wir so ruhmvoll geführt, ein nicht minder glorreicher Reichsfrieden folgen“ stand über August von Heyden's Schlußtableau des Friedens.

Beide Künstler sind Meister schwungvoll leichter Gruppirung und Raumdisposition, Kenner der dekorativen Wirkung, sicher in malerischem Gefühl und absolute Herrscher über die Farbe. In dieser Beziehung gestalteten sich denn diese beiden letzten Bilder zu den höchsten Jubeltönen des gesammten, insbesondere aber des malerischen Festschmuckes. Ich beschreibe sie nicht im Einzelnen, weil dies hier noch mißlicher und jedenfalls unfruchtbarer ist, als bei den früher besprochenen, denn in diesem schloß die Symbolik den Kern einer einheitlichen Handlung ein, der hier fortfällt. Es ist mit beziehungsreichen und leicht verständlichen Figuren und Gruppen, wie der Gedanke der Bilder sie darbot, rein nach malerischen Gesichtspunkten eine köstliche Wirkung des Ganzen erzielt, und eine Farbenpracht darüber gebreitet, mit deren Beschreibung sich das Wort vergeblich abmühen würde. Namentlich der jubelnde Aufschrei in dem Heyden'schen Bilde, mit seinem strahlenden Goldgrund und seinen farbenfreudigen Gestalten im Kostüm der Frühzeit des XVI. Jahrhunderts (auch die übrigen Maler hatten sich älterer Trachten für ihre typischen Gestalten bedient), spottet jeder Beschreibung. Und trotz dieses losgebundenen Jubels waltet eine strenge, gemessene Architektonik in der Komposition, ja Einzelnes, wie die symmetrische Fältelung im Gewande der wundervollen Mittelfigur, streift beinahe an's Steife. Dennoch hält es die rauschende Festfreude nicht auf. Eine schmetternde Fanfare, ein Hymnus des Glücks und der Seligkeit klingt aus dem Ganzen. Wem bei solchem Singen und Klingen das Herz nicht aufgeht, der ist jeglicher Begeisterung unzugänglich. Eine glücklichere Gipfelung in dem Schmuck des hier abbrechenden eigentlichen Triumphweges konnte nicht wohl erreicht werden — weder in der Idee noch in der Ausführung. Man darf sagen, es war hier das Höchste in dekorativ-monumentaler Malerei hervorgebracht.

Es ist dies wohl die geeignetste Stelle, anzuführen, weshalb man sich überhaupt für eine solche generell symbolisirende Ausschmückung der Siegesstraße entschieden hat. Der zwingende Grund lag in dem gewiß äußerst feinfühlenden Wunsche des Kaisers, daß von allen Persönlichkeiten bei der offiziellen Stadtdekoration abgesehen werden möge. Werner's Bild hatte selbst wegen des Porträts Napoleons ernste Schwierigkeiten zu bestehen, bevor man es passiren ließ. Mag man nun immerhin die hierdurch den das Ganze ordnenden Architekten wie den ausführenden Künstlern auferlegte Beschränkung beklagen; der Trost liegt diesmal recht nahe: in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister; — und die Berliner Künstler haben sich als Meister bewährt, ich würde sagen: über alles Erwarten hinaus, wenn dieses Kompliment nicht so zweifelhafter Natur wäre. Jedenfalls müßte ich der Wahrheit gemäß hinzusetzen, daß ich sehr viel von ihnen glaubte erwarten zu dürfen, denn ich wüßte nicht, wo sonst noch wie in Berlin so mannichfaltige und so hervorragende künstlerische Kräfte zur Verfügung stehen, die nicht gänzlich der Manier verfallen, und die große Ideen aufzunehmen und zu produciren im Stande sind. Und welche erhebendere Aufgabe konnte einem solchen Künstlerkreise geboten werden, als mit all ihrem Vermögen einem so beispiellosen Nationalfeste die Weihe der Kunst auf die Stirne zu drücken!*)

(Schluß folgt.)

Zur Erinnerung an Eugen Eduard Schäffer.

II.

In Frankfurt hat es zu verschiedenen Zeiten hervorragende Männer gegeben, die mit großem Sinne ihre Habe und ihr Wirken dem allgemeinen Wohle der Stadt widmeten und gemeinnützige Stiftungen gründeten. Vor Allen verdient der Dr. Senkenberg, der das Bürgerspital erbaute und die Anatomie, und den Grund zu den naturhistorischen Sammlungen legte, um deren Bereicherung und Vervollständigung der Reisende und Naturforscher Rüppel sich so hohe Verdienste erwarb, und der Banquier Städel genannt zu werden. Städel war der eifrigste Bildersammler und vermachte bei seinem Tode seine Sammlung testamentarisch der Stiftung, die seinen Namen trug, sowie sein Vermögen, mit der Verfügung, eine Kunstschule zu gründen. So erfolgte die Berufung Philipp Veit's, der bis dahin in Rom gelebt, die Hessemer's und Zwerger's als Lehrer für Architektur und Skulptur. Von der Launitz, anfangs nur gesonnen, durchzureisen, nahm hier bleibenden Wohnsitz. Aber mit dem Neubau

---

*) In dem ersten Abschnitt dieses Berichtes (Nr. 20 der Kunstchronik) sind folgende sinnentstellende Druckfehler zu verbessern:

S. 161. Sp. 2. Z. 13 v. u. Anmerkung statt Anmaßung. — S. 163. Sp. 1. Z. 7 v. o. Drei Siegen statt drei Siegern. — S. 163. Sp. 1. Z. 17 v. o. organisirten statt organischen. — S. 163. Sp. 2. Z. 22 v. o. des Architekten statt der Architekten. — S. 163. Sp. 2. Z. 24 v. o. ihm statt ihnen.

des Galeriegebäudes konnte erst der Absicht des Stifters in größeren Verhältnissen entsprochen werden. Nicht lange währte es und es siedelten jüngere Kräfte der Düsseldorfer Schule nach Frankfurt über. Vor Allen gedenken wir des genialen Rethel. Rustige, Lasynski, der Landschaftsmaler Funk ließen sich hier nieder und zu ihnen gesellte sich die eigenthümliche Gestalt Ballenberger's, grade als wäre das Mitglied einer Malergilde aus dem fünfzehnten Jahrhundert wieder lebendig geworden. Mit vieler Theilnahme folgte das Publikum ihren künstlerischen Leistungen, das sich besonders von den Bildern der Düsseldorfer Schule jetzt schon mächtig angezogen fühlte. Jedem, der damals in Frankfurt lebte, wird wohl erinnerlich sein, welches Aufsehen die Landschaften Lessing's und Achenbach's und des letzteren Seestücke erregten. Der neugegründete Kunstverein und seine Ausstellungen halfen gleichfalls dazu, die Kunst zu popularisiren. Etwas später traten auch Steinle und vorübergehend Schwind in diesen Kreis, die mit ihren stilvollen Kompositionen, dem entzückenden Reichthum ihrer Phantasie und dem Zauber der Darstellung so edlen Genuß zu bieten wissen. Es war eine schöne Zeit für Frankfurts Kunstleben, über dem Veit's ideales Streben und Wirken, dem von allen Seiten Liebe und Verehrung entgegengebracht wurde, gleichsam als einigender Mittelpunkt und Vorbild schwebte.

Mit diesem Lebensabschnitt ging allmählig eine gewisse Umwandlung in Schäffer's Kunstrichtung vor. Nicht, daß er der bisher verfolgten Bahn plötzlich untreu geworden wäre — das nicht; aber es trat ein anderes Element daneben auf. Die trefflichen Blätter: Romeo und Julia nach einer Federzeichnung des Cornelius, die Euphrosyne nach Steinle und die Einführung des Christenthums unter den Germanen nach Veit, zeigen die schon bekannte Art und Weise der Darstellung; dahingegen beginnen die h. Genofeva nach Steinbrück und der Erlkönig nach Neher, im Auftrage der Kunstvereine von Düsseldorf und Leipzig gestochen, eine neue Richtung und erscheinen gleichsam als Stationen auf dem Wege zur Madonna della sedia.

Das Jahr 1844 brachte Schäffer die Erfüllung des lange genährten und sehnlichen Wunsches Italien zu sehen. Sein Ziel war Florenz. Mancherlei Schwierigkeiten waren zu überwinden, ehe ihm die Erlaubniß ward, die Madonna della sedia zu kopiren. Es ging damals wie fast immer: das Bild war schon von verschiedenen Kopisten umlagert. Er mußte sich schließlich mit einem sehr unvortheilhaften Platze begnügen und seine Blicke auf das Original zwischen zwei Staffeleien und ihren Leinwandrahmen hindurch richten; doch seine Begeisterung für die Sache überwand alle diese äußeren Mängel und brachte eine herrliche Zeichnung zur Vollendung. Im Winter 1845 kehrte unser Künstler aus Italien zurück und der Stich der Madonna nahm nun für die nächsten Jahre seine Thätigkeit vorzugsweise in Anspruch, nur von Zeit zu Zeit durch kleinere Arbeiten unterbrochen. Im Frühjahr 1848 legte ihm ein hartnäckiges Ohrenleiden für einige Zeit eine peinliche Unthätigkeit auf; doch bewies er in solchen Lagen, wie auch später, als ein Beinbruch ihn wochenlang auf's Lager fesselte, eine bewunderswerthe Geduld. Nur konnte er dieses Wort in Bezug auf seine Arbeit nicht hören. Wer da, wie es wohl zuweilen von Laien geschah, seine Geduld rühmen wollte, der erhielt sicher die Antwort: „Beim Künstler redet man nicht von Geduld; die Begeisterung, die den Künstler für sein Werk durchglüht, sie erzeugt und fördert dasselbe.“ — Und für die Wahrheit dieses Ausspruches spricht das Werk, welches er geschaffen. Wir wollen hier nicht eine Kritik desselben erneuen; es ist zur Zeit seines Erscheinens mehrseitig besprochen worden und ist ein ausgezeichnetes Werk; der kleine Johannes, die Gewandung der Madonna werden stets zu den Meisterstücken des Grabstichels zählen. Für Viele möchte ein Brief des Cornelius interessanter zu lesen sein und die Stimme des alten Meisters zu vernehmen, die er bei dieser Gelegenheit abgab. Der Brief ist geschrieben am 11. August 1852 und lautet:

„Mein lieber Professor Schäffer!

Endlich habe ich denn die Freude, Ihr mehrgerühmtes Werk vor Augen zu haben und begreife nun vollkommen den großen Eindruck, den es bei Allen macht und machen wird. Sie sind doch ein rechter Hexenmeister! Sie werfen sich auf einmal in eine ganz andere Bahn, um gleich etwas ganz Vorzügliches darin zu leisten, und so gebe ich denn auch allem erdenklichen Lobe meine vollkommene Zustimmung.“

Schäffer verkaufte die Platte an den Kunstverleger und Drucker Dondorf in Frankfurt für 24,000 Gulden und hatte so auch kaufmännisch ein gutes Geschäft gemacht. Er unternahm, mit ausreichenden Mitteln versehen, im August 1852 eine zweite Reise nach Italien, wobei seine Blicke vorzugsweise auf Venedig und Rom gerichtet waren. Auch unterließ er nicht, Bologna zu besuchen; hatte ihn doch Cornelius selbst in einem spätern Briefe auf den dort befindlichen Raffael besonders hingewiesen. Nach Empfang der Madonna della sedia schrieb nämlich Cornelius an Schäffer: „Jetzt wäre die h. Cäcilia in Bologna etwas für Sie — meinen Segen gebe ich Ihnen zu solchem Werk!“ — Schäffer sah das Werk, konnte sich aber nicht entschließen, einen Stich davon zu unternehmen. Das Bild hat durch Retouchen und Uebermalungen gelitten, aber lange nicht so viel, wie er anzunehmen geneigt war. So verließ er Bologna, und ging nach Rom und zeichnete daselbst die Poesie, das herrliche Deckengemälde Raffael's in der Stanza della segnatura des Vatikans, und es ist merkwürdig, daß es ihm so vorzüglich gelang, da er nicht auf einem Gerüste, sondern unten vom Boden aus, mit Hülfe eines Glases, arbeitete. Schon saß er auf der Diligence,

um nach Florenz zu fahren, als er zwei Stationen vor Rom wieder anderen Sinnes ward, sein Postgeld im Stiche ließ und umkehrte.

In der Kirche S. Luigi dei Francesi befindet sich eine gute Kopie der Cäcilia, die man dem Giulio Romano zuschreibt; nach diesem Bild gedachte er nun eine Zeichnung vorzubereiten, dann an Ort und Stelle die Köpfe zu zeichnen und das Ganze nach dem Original zu vollenden. Denn der Gedanke an jenes Bild und seine Wiedergabe tauchte von Zeit zu Zeit bei ihm immer wieder auf. Manche Jahre später sagte er noch in Frankfurt: hätte ich damals nur gewußt, daß man das Bild in Paris von seiner alten Holztafel auf Leinwand übertrug und dabei einer Restauration unterzog, ich hätte mir schon helfen wollen und im Geiste, was mich störte, nach den unberührten Stellen ergänzt und wiedergeboren.

Im Frühjahr 1853 vollendete Schäffer eine wunderschöne Kreidezeichnung nach dem Gemälde Tizian's: „Die irdische und himmlische Liebe" in der Galerie Borghese. Diese Arbeit hatte ihn ganz gewonnen und er pries sich glücklich, daß noch gar kein Stich von diesem Werke vorhanden und es ihm vorbehalten sei, es zum erstenmale zu stechen. Schade, daß es ihm nicht vergönnt war, weder die eine noch die andre der Platten, die nach beiden Vorwürfen er schon bald nach seiner Rückkehr in Deutschland begonnen hatte, zu vollenden. Mit gleicher Meisterschaft durchgeführt wie die Zeichnungen, hätten es ausgezeichnete Werke werden müssen!

(Fortsetzung folgt.)

Nekrologe.

Der Statuen- und Kunstgießer Georg Heroldt aus Nürnberg, woselbst er mit seinem Halbbruder, dem Professor Lenz, die berühmte Kunstgießerei unter der Firma Lenz u. Heroldt besaß, starb am 28. Juli in Stockholm an den Folgen einer durch eigene Unvorsichtigkeit veranlaßten Zerschmetterung beider Beine. In Stockholm goß er u. A. die am 30. Nov. 1868 enthüllte Statue Karl's XII. Merkwürdiger Weise sind die im Kriege gegen Polen erbeuteten vier bronzenen Mörser welche die Statue umgeben, von seinem Großvater gegossen. Jetzt war er beschäftigt mit dem Gusse einer herrlichen Fontaine von Molin, von welcher er bereits die sämmtlichen Figurenpartieen vollendet hatte und die obere Partie gießen wollte, als das Herabstürzen der Form den traurigen Unglücksfall herbeiführte.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Albrecht Dürer in seiner Bedeutung für die moderne Befestigungskunst. Von G. von Imhof. Nördlingen 1871, Beck.

Unter den zahlreichen Schriften, welche aus Anlaß der in allen Kunststädten Deutschlands festlich begangenen vierten Säkularfeier von Dürer's Geburtstag*) erschienen sind, nimmt die oben genannte, kleine aber werthvolle Schrift des Artillerie-Ober-Lieutenants G. v. Imhof eine hervorragende Stelle ein, indem sie zum ersten Mal in eingehender Weise aus Dürer's Werk über die Befestigung und einem Vergleiche mit dem, was vor und nach ihm auf dem bezeichneten Gebiete geleistet worden ist, darlegt, daß Dürer, wie als Künstler, so auch als Ingenieur höchst bedeutend und seiner Zeit weit voraus war. Der Verfasser giebt nach einer Einleitung, in welcher er die ständigen Befestigungen des Alterthums und des Mittelalters bis auf Dürer's Zeit und die im Festungskriege angewendeten Waffen kurz beleuchtet, eine kritische Analyse von Dürer's System der Befestigung, schildert dann den Einfluß desselben auf die Festungsbauten späterer Zeit, und weist nach, daß es der modernen Art der Befestigung zu Grunde liegt.

Das Buch ist klar und mit Sachkenntniß geschrieben und von instruktiven Zeichnungen begleitet. Es ist als ein Beitrag zur genaueren Kenntniß des großen Meisters bestens willkommen. R. B.

*) Wir haben die Berichte über diese Festlichkeiten und Ausstellungen, aus Dresden, Karlsruhe, Berlin u. a. O., leider wegen Mangel an Raum zurücklegen müssen.. A. d. Red.

Bg. **Die Radirungen von Max Bach,** gegenwärtig Zeichnenlehrer in Alzey, die wir in Bd. IV, Nr. 13 dieser Blätter erwähnten, liegen jetzt als abgeschlossenes Werk von 30 Blatt, excl. eines ebenfalls radirten Titelblattes, vollständig vor. Sie enthalten skizzirte, malerische Ansichten aus Nürnberg. Bevorzugt sind solche Parthien, welche jetzt nicht mehr in ihrem alten, interessanten Zustande sich befinden, oder denen Gefahr der baldigen Beseitigung droht.

Bg. **Von dem Maler Carl Koehler in Nürnberg** ist das erste Heft eines größeren Werkes, „Trachten der Völker in Bild und Schnitt" erschienen, welches sich die Aufgabe stellt, die Geschichte des Kostüms aller Völker mit besonderer Rücksicht auf den Schnitt der Gewänder, also vom vorzugsweise praktischen Standpunkte aus darzustellen, ein gewiß gerechtfertigtes und der Beachtung werthes Unternehmen. Ueber die Ausführung dieser guten Idee wird sich mit Sicherheit erst urtheilen lassen, wenn das Werk weiter vorgeschritten sein wird.

Preisbewerbungen.

Die königliche Akademie der Künste in Berlin hielt am 3. August die herkömmliche Sitzung, um den Jahresbericht, der diesmal von Prof. Eggers erstattet wurde, entgegen zu nehmen und wegen der akademischen Preisbewerbungen Entscheidung zu treffen. Das Konkurrenzausschreiben bezüglich des Mich. Beer'schen Preises für Bildhauer jüdischer Konfession war erfolglos geblieben, dagegen hatten sich für den Michael Beer'schen Preis zweiter Stiftung für Geschichtsmaler ohne Unterschied des Glaubens drei Bewerber gefunden, von denen Wilhelm August Steinhausen den Sieg davon trug. Ohne Erfolg war auch die architektonische Konkurrenz geblieben, zu welcher sich kein Bewerber gemeldet. Dieses negative Resultat, welches in der am 30. Mai beschlossenen, am 3. Juli erfolgten neuen Ausschreibung derselben Konkurrenz von der Akademie als eine Folge der Kriegsereignisse erklärt wurde, erklärt sich richtiger aus der Unzufriedenheit der betheiligten Kreise mit den Bedingungen des Programms, welches denn auch, wohl infolge der lebhaften Agitation der Deutschen Bauzeitung, eine wesentliche, wenn auch noch nicht allen Wünschen entsprechende Änderung erfahren hat.

E. U. **Dresden.** Das unter dem Präsidium von Professor Robert Kummer hiesigen Ortes tagende Komité der „Hermann-Stiftung" hat — entsprechend deren Statuten — seine diesjährige Konkurrenz-Einladung im Interesse der bildenden Künste an acht namhafte Dresdner Bildhauer ergehen lassen und diesen als Aufgabe ihres schönen Wettstreites einen mit allegorischen Reliefs zu verzierenden Schild bezeichnet. Die Größe dieses Schildes, hinsichtlich dessen späterer Ausführung nähere Bestimmungen zur Zeit noch vorbehalten bleiben, ist diametral auf ungefähr 1 Elle 6 Zoll bemessen, und als Motiv der Darstellung selbst hat eine Versinnbildlichung der Einigung Deutschlands durch die jüngsten welthistorischen Ereignisse zu figuriren. Dagegen bleibt alles Weitere in Bezug auf Detaillirung wie Stylform der Intention der betheiligten Künstler freigegeben. — Für die vorzüglichste der bis zum 31. August einzureichenden Skizzen ist ein Preis von 600 Thlr.

stipulirt, während die nicht prämiirten mit einem Honorar von je 50 Thlr. bedacht werden, wofür sie in gleicher Weise, wie die Preisskizze, in das Eigenthum der „Hermann-Stiftung" überzugehen haben. Berufungen obenerwähnter Art sind zu Theil geworden den Bildhauern Gustav Broßmann, Adolph Donndorf, Ferdinand Härtel, Eduard Henze, Hermann Hultzsch, Moriz Mentzel, Heinrich Möller und Adolph Rentzsch.

Vermischte Kunstnachrichten.

E. U. **Dresden.** Das dauernde Denkmal, welches der hiesige „Verein für patriotische Dankbarkeit" den tapferen Söhnen unserer Armee auf dem höchsten, ehemaligen Krucifix-Pfeiler der Augustusbrücke zu errichten gedenkt, war im Modell bereits aufgestellt, als die Helden von Sédan und Nogent ihren festlichen Einzug in die sächsische Residenz hielten. Als Verkörperung der auszusprechenden Idee hat der Bildner, Eduard Henze zwei Viktorien gewählt, nicht nur weil diese im Begriff des Kranzspendens gegenseitig holdgeneigten Genien — wenn man sich deren Linien prolongirt denkt — ganz von selber einen idealen Triumphbogen ergeben, sondern auch, weil auf solche Art der doppelten Verkehrsströmung der Brücke am gleichmäßigsten Rechnung getragen wird. Eben darum hat man auch für beide Siegesgöttinnen ein architektonisch einheitliches Postament geschaffen: nämlich zu unterst einen mächtigen Granit-Sockel, sodann einen großen Würfel, als Träger einer runden Säule, auf deren Kapitäl wieder einen Untersatz mit Kugel und über letzterer endlich, leichten Fußes schwebend, die Victoria. Figur, Kugel, Säule und Würfel beabsichtigt man in Bronze zu gießen. Die vor der Altstadt aus rechts herabblickende Victoria ist als Belohnerin der heimkehrenden Sieger gedacht: sie hält deßwegen in ihren Händen zwei goldene Lorbeerkränze, den einen für Sachsens Heer, den andern für seinen erlauchten Führer. Die Victoria links dagegen soll gleichsam den Todesengel darstellen: auch sie hält deßhalb den Kranz des Ruhmes, doch überschattet von einer Palme, dem Symbol himmlischen Friedens.

* **Der Probe-Oberlichtsaal in der Berliner Galerie** ist vollendet und zur Beurtheilung des erzielten Effektes dem Publikum geöffnet. Hr. Aug. Tiede, Architekt der k. Museen, welcher nach voraufgegangenem Studium der mit Oberlichtsälen versehenen Galerien zu Dresden, Leipzig und München den Bau durchführte, erstattet darüber in Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen (1871, S. 186 ff.) eingehenden Bericht. Aus dem Studium der genannten Galerien ergab sich Hrn. Tiede, daß die Lichtöffnung der Decke ungefähr $1/3$ der Grundfläche des Saales groß sein müsse, um dem Raume ein genügendes Licht zuzuführen; ferner, daß das Dachlichtfenster unter allen Umständen sehr viel größer sein müsse als die Lichtöffnung in der Decke, so groß nämlich, daß diese keinem Lichtstrahl hindernd wird, der auf einen Punkt der Bildfläche fallen kann; endlich, daß die Höhe des Saales keine zu beträchtliche sein dürfe. Selbstverständlich ist, daß diese Regeln nur bei ruhigem, gleichmäßigem Aetherlicht gelten, während sich gegen die beiden Extreme des ganz trüben, bedeckten Himmels und des direkt einfallenden intensiven Sonnenlichtes keine anderen Vorkehrungen als Gardinen, Vorhänge und dergl. Nothbehelfe treffen lassen. Die Maaße des, soweit es bei einem Umbau thunlich war, nach den obigen Grundsätzen hergestellten Oberlichtsaales im Berliner Museum betragen etwa 29 Fuß Breite, 53 Fuß Länge und 24 Fuß Höhe. Das Dachlichtfenster ist 28 Fuß breit und 52 Fuß lang. Die nach zwei Seiten abfallende Dachfläche liegt in ihrem höchsten Punkt etwa $10\frac{1}{2}$ Fuß, an der einen Seite 7 Fuß, an der anderen $3\frac{1}{2}$ Fuß über der Deckenöffnung. Die Bildwandhöhe beträgt 15 Fuß und beginnt 3 Fuß über dem Boden. „Die Decke des Saales ist im Anschluß an die frühere Decke und unter Beibehaltung der Schinkel'schen Deckengesimsgliederung horizontal und nach der antiken Form der Deckung hypäthraler Räume gestaltet worden. Ringsumlaufend ist eine mit Sternen bedeckte Reihe Kalymmatien geordnet und um den Deckenausschnitt wird freischwebend eine Sima getragen. Es bildet sich so eine Lichtöffnung von $12\frac{3}{4}$ Fuß Breite und $37\frac{1}{3}$ Fuß Länge, über welcher die matte Glasfläche unabhängig von der Decke frei schwebt, wie ein Teppich." Ueber die Wirkung des Umbaues liegt uns außer den Bemerkungen Hrn. Tiede's zunächst ein Urtheil in der „Deutschen Bauzeitung" (Nr. 28 d. J.) vor, welches dahin lautet, daß „die Vorzüge der neuen Beleuchtung, unter der mehrere dort aufgehängte Bilder ein ganz neues Leben gewonnen haben, so eklatant sind, daß dieselbe wohl schwerlich weiter wird angefochten werden können." Es wird von eingehenderen vergleichenden Beobachtungen abhängen, ob nun auch die Fortsetzung der Oberlichtanlagen in den übrigen Räumen der Berliner Galerie, wie sie Hr. Tiede befürwortet, empfehlenswerth erscheint.

E. S. **Die Mauern Nürnbergs**, dieser Zaubergürtel, der der Stadt Dürer's bisher einen unvergleichlichen Reiz verlieh, scheinen dem Untergange geweiht. Wer die alte Reichsstadt neuerdings wiedergesehen, wird nicht ohne tiefen Schmerz die breiten Breschen bemerkt haben, die der Stadterweiterungseifer bereits in die imposanten Befestigungswerke gelegt hat, deren Anlage von Einigen keinem Geringeren als dem großen Nürnberger Goldschmiedssohne zugeschrieben wird. Zwar heißt es, daß nur an einigen Stellen die Mauer entfernt und der Graben ausgefüllt werden soll, „um Licht und Luft zu schaffen", nachdem Wall und Graben seit anno 1866 als bloße, unter Umständen gefährliche, Luxusartikel erkannt worden. Aber l'appetit vient en mangeant, und die Fanatiker der Nützlichkeitstheorie, die Nachkommen jener Biedermänner, deren Mangel an Lokalpatriotismus und ächtem Bürgerstolz die Stadt um manches Kunstwerk ärmer gemacht hat, werden schließlich wie mit Wall, Graben und Brücken auch mit Thurm und Thor aufräumen, wie trotzig diese auch noch dastehen. Wunderliche Ironie des Schicksals, daß gerade die Stadt, in welcher das Germanische Museum als Hort der Denkmäler deutscher Kultur und Kunst seinen Sitz aufgeschlagen, Hand an sich selbst legt und dem unerbittlichen Dämon des Dampfes, der Berge durchbohrt und Thäler ausfüllt, schamlos ihre stolze Schönheit Preis giebt! Nürnberg hätte es vielleicht am wenigsten nöthig gehabt, den Ansprüchen der Gegenwart mit so liebloser Eile die ehrwürdigen Zeugen einer großen Vergangenheit zu opfern, da sich längst ein Kranz von Vorstädten um den alten Stadtkern angesetzt, deren Wachsthum in die weite Ebene hinaus kein Hinderniß im Wege steht; indeß wer da weiß, wie engherzig manche Bürgerkollegien und städtische Verwaltungen ihre Aufgabe auffassen, wenn es sich um Meliorirung von Grundstücken zum Besten der Stadtkasse und auch wohl einzelner bevorzugter Privatsäckel handelt, wird nichts Verwunderliches darin sehen, daß der fortschrittliche Uebereifer in der Eröffnung neuer Straßenzüge schließlich in einen fanatischen Haußmannismus ausartet, der alles Alte verschlingt, nur weil es nicht modern ist und deßhalb schon anstandshalber für den aufgeklärten Pfahlbürger ein Stein des Anstoßes sein muß. Was nützt der Kuh Muskat, sagt ein altes sächsisches Sprichwort.

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Juli — August.

Memoratorium de mercedibus Comacinorum, (regum Longobardorum leges de structoribus). Von Albert Ilg. — Das Dürer'sche Altarwerk zu Ober-St.-Veit bei Wien. Von Dr. Moriz Thausing. — Die Auffindung zweier Herzogsgräber im Prager Dome. (Mit 4 Holzschnitten.) — Der Bronze-Luster in der Stadtpfarrkirche zum heil. Mathaeus in Murau. Von Johann Gradt. (Mit einem Holzschnitte.) — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von B. Grueber. Fortsetzung. (Mit 79 Holzschnitten.) — Betstuhl aus der Klosterkirche zu Neuberg. (Mit 2 Holzschnitten.) — Die Fresken im Karner zu Tull. — Ueber einige kirchliche Baudenkmale in Ober-Oesterreich. Von Dr. Fronner. Fortsetzung. (Mit 6 Holzschnitten.) — Ueber Städtewappen und Widimsky's Werk Städtewappen des österreichischen Kaiserstaates. Von Dr. Ernst Edler von Hartmann-Franzenshuld. (Mit 13 Holzschnitten).

Gewerbehalle. Nr. 8.

Die Farbe vom aesthetischen Standpunkt. Von L. Pfau (Schluß). — Roman. Fries aus der Burg zu Münzenberg. — Damastmuster (G. Böttcher). — Borduren von Grabplatten aus S. Zaccaria und S. Maria dei frari in Venedig. — Stuckfriese aus dem herzogl. Palast zu Mailand (18. Jahrh.). — Füllung in eingelegter Arbeit (K. Berger). — Atlastapete (C. Ubbe). — Schreibtisch (J. Tarver). — Polsterstuhl (Jos. Schulz). — Dekoration eines Speisezimmers (Derselbe). — Renaissance-Kamin aus dem Hause der Agnes Sorel in Orleans. — Tische (Fr. Schönthaler). — Ebrendegengriff (Falice ainé). — Plafond für ein Musikzimmer (Aug. Töpfer). — Weinkühler in Steingut aus dem Nationalmuseum in München (Ende des 16. Jahrh.). — First-Akroterien (Posselt).

Deutsche Bauzeitung Nr. 31.

Das Kaiserhaus zu Goslar. Von Th. Unger. (Mit Abbild.).

Kunst und Gewerbe Nr. 29—31.

Zur Frage über den deutschen und französischen Geschmack. Von Fr. Fischbach. — Beilagen: Gepolsterter Sessel; Eingelegte Holzarbeit (H. Fröbel); Intarsiarbeiten (R. Albrecht).

Inserate.

[109] **Neuer Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.**

DIE MEISTERWERKE DER KIRCHENBAUKUNST.

Eine Darstellung

der Geschichte des christlichen Kirchenbaues durch ihre hauptsächlichsten Denkmäler.

Von

Dr. Carl F. A. von Lützow.

Zweite stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 29 Holzschnitten auf Einzelblättern.

1871. 29 Bogen gr. Lex. 8. geh. 2¼ Thlr.; fein geb. mit Goldschn. 3 Thlr.

Reichverzierte **Einband-Decken** zu diesem Prachtwerke sind à 13 Sgr. durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Bei **Wilhelm Braumüller**, k. k. Hof- und Universitäts-Buchhändler in **Wien**, ist erschienen:

[110] **Die antiken Bronzen**

des

k. k. Münz- und Antiken-Cabinets in Wien,

beschrieben und erklärt von

Dr. Eduard Freiherrn von Sacken,

Director des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes, wirkl. Mitgliede der kaiserl. Akademie der Wissenschaften.

1. Theil: Die figuralischen Bildwerke classischer Kunst. Mit 54 Tafeln.

Veröffentlicht mit Unterstützung der kaiserl. Akademie der Wissenschaften.

Folio Cartonirt. 1871. Preis 30 fl. = 20 Thlr.

Es ist dieses das einzige Werk neuerer Zeit, welches die so lehrreichen und noch zu wenig gewürdigten antiken kleinen Bronzebildwerke als eine ganze Denkmälergruppe im Zusammenhang mit den Monumenten der Grosskunst behandelt. Da diese kleinen Bronzen häufig Nachbildungen berühmter, meist verloren gegangener Meisterwerke sind, so haben sie für die Kunstgeschichte die grösste Bedeutung. Das vorliegende Werk bringt 340 figuralische Bildwerke zum ersten Male in Abbildungen zur Anschauung und bietet durch diese Erweiterung der Denkmälerkunde, so wie durch den Nachweis des Zusammenhanges der Typen untereinander und mit den Idealvorstellungen der Götter und Heroen, für die Kunstforschung und Iconographie reiches Materiale. Es wird daher Jedem, der die antike Kunst und Mythologie gründlich und nach ihren verschiedenen Seiten kennen lernen will, unentbehrlich sein.

QUELLENSCHRIFTEN

für

KUNSTGESCHICHTE UND KUNSTTECHNIK

des

Mittelalters und der Renaissance

mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht im Vereine mit Fachgenossen herausgegeben

von

R. EITELBERGER V. EDELBERG.

In diesem Sammelwerke sollen die hervorragendsten Quellenschriftsteller für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance in deutscher Uebersetzung, wo es nöthig ist mit Beigabe des Originaltextes, herausgegeben werden. Bei jedem Schriftsteller wird eine Einleitung, die sich über den Autor, den Text, die kunsthistorische oder technische Bedeutung desselben verbreitet, Indices, und erläuternde Noten beigegeben.

Das I. Bändchen enthält: **Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa.** Uebersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Ilg. gr. 8. 1871. Preis 1 fl. 20 kr. = 24 Ngr.

---

[111] Soeben erschien:

Musikalischer Hausschatz.

15,000 Exemplare verkauft.

Concordia.

Anthologie classischer Volkslieder für Pianoforte und Gesang.

4 Bände à 2 Thlr.

Diese Sammlung, deren Absatz für ihre Gediegenheit bürgt, enthält über 1200 unserer herrlichen Volkslieder und bietet allen Freunden volksthümlicher Musik eine willkommene Gabe.

Leipzig 1871.

Moritz Schäfer.

In Commission der Hofbuchhandlung von **C. Tappen** in Sigmaringen ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Fürstlich Hohenzollernsches

Museum zu Sigmaringen.

Verzeichniss der Gemälde.

Von

Hofrath Dr. F. A. Lehnar.

[112] **Preis 30 kr. = 9 Ngr.**

Schweizerisches Polytechnikum in Zürich.

Die Professur für vergleichende Baukunde und Kompositionslehre an der Bauschule des eidg. Polytechnikums ist neu zu besetzen.

Bewerber auf dieselbe werden eingeladen, ihre Anmeldungen unter Beilegung von Zeugnissen und allfälligen schriftstellerischen Arbeiten, sowie eines curriculum vitae bis Ende September d. J. an den Unterzeichneten einzusenden, welcher über Anstellungs- und Besoldungsverhältnisse nähere Auskunft ertheilen wird.

Der Präsident des schweizerischen Schulrathes.

[113] **C. Kappeler.**

Nr. 22 der Kunst-Chronik wird Freitag den 1. September ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

1. September



Nr. 22.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt gratis. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Der künstlerische Theil der Berliner Siegesfeier.

16. Juni 1871.

(Fortsetzung statt Schluß.)

Wie schon bemerkt, endigte die eigentliche via triumphalis bei dem Denkmal des alten Fritz. Denn der Opernplatz diente für den Vorbeimarsch der Truppen, hatte also in seiner ganzen Breite frei bleiben müssen; die Schloßbrücke war auch nur durch herangefahrene Schiffe mit aufgerichteten Masten und zwischen letzteren über den Weg gespannten riesigen Laubgewinden dekorirt; auf dem Lustgarten aber bereitete sich ein Schauspiel sonder Gleichen als Schluß der Einzugsfeierlichkeit vor, die Niedersenkung eines Waldes von eroberten französischen Fahnen vor dem neuenthüllten Denkmal Friedrich Wilhelms III. (auf das ich gelegentlich zurückkomme). Die Feier hatte einen durchaus militärischen Charakter und ihr Hauptglanz bestand demzufolge — außer jenem durch die Ereignisse gegebenen Moment — in der Betheiligung möglichst zahlreicher Truppenmassen als Deputationen der sieggekrönten Heimkehrenden. So war auch auf diesem weiten Platz außer einigen Fahnenstangen nur ein ungemein bescheidener Pavillon, richtiger Zelt für die Damen des Hofes vorbereitet, sonst der Platz in seinem wüsten unfertigen Zustande ganz frei gelassen. Doch hatte sich wenigstens noch ein Platz gefunden, an dem ohne Behinderung für die Feier ein großartig zusammenfassender Abschluß der Triumphdekoration gewonnen und zugleich durch denselben die eigentliche Hauptfeier mit diesem Anhängsel von officieller Ceremonie in Beziehung gesetzt werden konnte.

Die Axe der Linden führt gerade auf das Schloßportal zu, vor dem die berühmten Clodt'schen Rossebändiger stehen. Hier also, wo die Perspective der Siegesstraße durch die imposante Masse des Schlosses begränzt wurde, in gerader Linie dem Museum und dem neuen Königsdenkmal gegenüber, hier wurde noch einmal in einem mächtigen plastischen Werke der ganze Inhalt der Ereignisse zusammengefaßt: das deutsche Volk in Waffen begründet die Machtstellung des neuen Reiches und führt ihm zwei vormals geraubte Provinzen zurück.

Auf einem wenig verjüngten runden Postamente von im Mittel etwa 20 Fuß Durchmesser und etwas mehr Höhe ist der Kaiserstuhl der Germania errichtet, auf dem sie majestätisch thront, im Ganzen bis zu 40 Fuß Höhe aufragend. Im Krönungsmantel mit der Krone, die Rechte hoch auf den Herrscherstab gestützt, der oben in dem Adler endet, blickt die edle schöne Gestalt ernst und würdevoll auf das ihr gebotene Schauspiel herab. Die beiden wiedergewonnenen Töchter umgeben sie hüben und drüben. Elsaß, mit der deutschen Dichtung vielfach eng verbunden, ist durch eine Harfe charakterisirt. Schüchtern noch und zögernd, aber nicht widerwillig neigt sich die Entfremdete der hehren Mutter zu, und lehnt sich leise an sie. Aber schroff und verschlossen steht Lothringen zu ihrer Rechten abgewandt da, die wehrhafte, kriegsberühmte, daher mit dem Schwert in der Hand; man sieht ihr an, es wird Mühe kosten, sie der französischen Pension zu entwöhnen. Doch die mütterliche Hand, die sie leicht umfängt, ist eben so stark, wie sie milde ist. Die Gruppe ist von Gropius angegeben, von Albert Wolff klein modellirt und von Dankberg im Großen ausgeführt. In der Komposition mag sie sehr wohl genügen, auch herrscht in Bewegung und Formen eine edle Schönheit, die der Größe des Gedankens entspricht. Nur ist das Ideal zu wenig national, die Germania sieht einer olym-

pischen Gottheit allzu ähnlich, selbst der Kopf erinnert auffallend an die Juno Ludovisi. Das macht sich hier um so stärker bemerkbar, als in dem Sockelrelief unmittelbar tief in's nationale Leben und Empfinden hineingegriffen ist, und zwar mit einem so glücklichen Treffer, daß nur ein Jubelruf der Bewunderung durch all die Tausende der Festtheilnehmer erscholl, und das rasch improvisirte Wunderwerk schnell und nachhaltig eine Stelle im Herzen des Volkes sich erobert hat.

Nichts von allem Übrigen wollte und konnte man an seiner Stelle erhalten; dies Werk konnte man sich nicht entschließen der Vergessenheit zu überantworten: noch steht es wohl erhalten als einziger Rest der Einzugsdekoration vor dem Schloßportal, und es ist im Werke, auf dem Wege einer allgemeinen Subskription, die gewiß Anklang finden und Erfolg haben wird, die Kosten für die Herstellung in Bronze aufzubringen. Sie werden verhältnißmäßig nicht mehr erheblich sein, da der Kaiser als Material französische Geschütze, jedenfalls hierzu den würdigsten Stoff, zur Verfügung gestellt hat. Es handelt sich um ein nationales Kunstwerk allerseltenster Art, nicht nur ein Meisterwerk der Kunst und ein Erinnerungsmal der gegenwärtigen denkwürdigen Zeit, sondern ein wahrhaftes Dokument von kulturgeschichtlicher Bedeutung: ein Stück Volksleben und Volksempfinden in treuem Abbilde festgehalten und geweiht für alle Ewigkeit.

Der Reliefstreifen — etwa 60 Fuß lang — stellt in dreißig reichlich lebensgroßen, fast rund herausgearbeiteten Figuren die Waffenrüstung unseres Volkes dar, und nicht natürlicher und einfacher, inniger und überzeugender hätte die Idee eines unfreiwilligen Volkskrieges zur Abwehr ausgedrückt werden können, als es hier Rudolph Siemering gethan hat. Der Künstler ist bisher vielfach verkannt und unterschätzt worden, und so ist Manchem seine Entdeckung eine Ueberraschung. Ich habe an dieser Stelle schon wiederholentlich im Laufe der letzten Jahre Gelegenheit genommen, nachdrücklich auf das Verdienst seiner Werke aufmerksam zu machen, die stets eine gesunde frische Empfindung, Sinn für gemüthvolle Motive, ein einfach tüchtiges Formengefühl, lebhafte, natürliche Bewegung und überlegte, gewandte Komposition erkennen lassen. Auch hier hat er all das wieder glänzend bewiesen, und mehr als das, eine wahrhaft geniale Tiefe und Leichtigkeit, so daß man nicht länger anstehen darf, ihn unumwunden in die erste Reihe der lebenden Bildhauer zu setzen.

In der Mitte der Vorderseite ruft die Drommete des Herolds — eine köstliche, wahrhaft monumentale Figur — zum Streite, und von beiden Seiten sammeln sich die Getreuen. Fest geschlossen „im gleichen Schritt und Tritt" ziehen die verschiedenen Truppentheilen Angehörigen heran, unmittelbar aus dem Volke heraus.

Diese Verwandlung der aufgeschreckten Nation zum straff organisirten Kriegsheere ist in wenigen großen und tiefen Zügen meisterhaft geschildert. Da geht der Bote hinaus mit den Ordres; bei seinem Stiergespann trifft er den rüstigen Ackerbauer und „giebts ihm schriftlich". Das Vaterland ruft; der Mann kennt seine Pflicht — und seine Würde. Nicht mit derselben bewußten Ruhe sieht die Schwester oder Braut die Einberufung an, oder gar die Mutter; mit ernstem Zuspruch tröstet sie der Vater: auch in ihrer Jugend war ja eine eiserne Zeit. Weiter aber entläßt der würdige Geistliche seinen jugendlichen Zögling, der kampfesfreudig hinauszieht, unter Anwünschung des göttlichen Segens. Doch auch höher hinauf wiederhallt der Kampfruf. „Wir lassen Pflug und Hammer, wir lassen Buch und Kammer," heißt es in der Inschrift, die sich über dem Relief hinzieht; und da sehen wir den Bruder Studio die Pekesche mit dem Waffenrock vertauschen. Noch das Cerevis auf dem Kopfe gürtet er den Säbel um zum Schutz des Vaterlandes.

Nicht so schnell ist der Reitersmann „mobil." Beim Schmied, der noch für ihn beschäftigt ist, schlüpft er in die Uniform. Daneben der schmucke Uhlan ist schon zum Aufsitzen bereit; aber zuvor nimmt er noch ein herzliches Lebewohl vom Liebchen — vielleicht auf Nimmerwiedersehen. Noch tiefer greift der Trennungsschmerz in der folgenden Scene: wir haben eine Landwehr! Da steht der Mann im vollen Waffenschmuck, ein Bild kräftiger Männlichkeit, ein Held der Arbeit, doch wenn's Noth thut, auch ein furchtbarer Held in der Schlacht. In zärtlichem Abschied herzt er das Jüngste auf dem Arm seines Weibes, während ein zierliches älteres Mädchen schluchzend sich an seine Kniee schmiegt. Das giebt die Streiche von Noisseville und Bougival! „Weh dem, der daran rühren soll," sagt die Inschrift; sie hat Recht. In dieser Gruppe zumal ist eine Anmuth und Liebenswürdigkeit, die beinahe alles Uebrige übertrifft, so Herrliches auch geboten wird.

Hieran reiht sich der geschlossene Zug, der dem Herolde zumarschiert. Hinter den von der andern Seite Nahenden ist ein rüstiger Grenadier zurückgeblieben: „Guste, die bewußte," hat ihm noch einen Beweis ihrer Liebe nachgetragen; den Korb am Arm, das weinende Gesicht mit der Hand bedeckt — das ist plastisch nicht leicht wirksam zu machen, und ist von wirklich überwältigender tragikomischer Wirkung — ruht sie noch einmal in seinem Arm, während mit feinem Humor — gutmüthig schalkhaft — in seinem Gesicht die gemischten, doch nicht gerade überwiegend wehmüthigen Gefühle ausgedrückt sind, wie sie solchem nichts weniger als „für die Ewigkeit" geschlossenen Bunde der Herzen am natürlichsten entsprechen. Vor ihm her aber folgt seinem Zuge, den auch er bald wieder einholen wird, einer jener typischen Jungen, ohne deren Begleitung ein Truppenauszug nicht zu denken ist, und die am liebsten gleich selber „mitgingen", oft auch ihren Lieblingswunsch mit List und Gewalt (der Bitte)

verwirklicht haben. Schusterjungen nennt man sie in Berlin, obgleich sie nicht entfernt alle dem ehrsamen Gewerk der Fußbekleidungskünstler zugethan sind. Dieser Bursche mit der geschwungenen Mütze, Hurrah schreiend mit Gewalt, ist ein wahrer Typus des Typus, und deswegen hat der Künstler ihm auch ein Paar Stiefel in die Hand gegeben.

Hier befinden wir uns schon vor der Stadt. Am Thore, weiter zurück, ist die Proklamation des Königs „an mein Volk" angeheftet; und hier schauen zwei Invaliden früherer Kriege den jüngeren Kampfgenossen nach. Es ist ein elegischer Anklang von überraschender Feinheit und Kraft; die beiden Männer sind auch wahre Typen, außerordentlich in der Charakteristik jener Mischung von Stumpfheit und augenblicklich erregter Theilnahme, von Resignation und plötzlich aufflammendem lebhafteren Gefühl.

Das Volk, zu Hunderttausenden herbeigeströmt, hat sein Denken und sein Empfinden, sein Bewußtsein und sein Erlebtes hier in schlichter und doch geläuterter Wahrheit wiedererkannt; das Werk hat jedes Urtheil durch seine absolute Vollendung und seinen sicheren Treffer gefangen genommen; so hatte die „deutsche Bauzeitung" vollkommen Recht, wenn sie es „zweifellos nicht nur das bedeutendste plastische Werk des Festschmuckes, sondern auch eine der höchsten Leistungen der ganzen modernen Bildnerei" nannte. Speciell im Relief hat die gesammte Berliner Bildhauerschule ihm nur zwei ebenbürtige Schöpfungen an die Seite zu setzen: Drake's Fries am Denkmal Friedrich Wilhem's IV. im Berliner Thiergarten, und Schievelbein's Untergang Pompeji's, Fries im griechischen Hofe des Berliner neuen Museums.

Es bleibt noch zu erwähnen, um das Bild von der Germania im Lustgarten zu vervollständigen, daß unter Siemering's Fries in acht liegenden Gestalten — in der gewöhnlichen Weise — die Hauptströme Deutschlands personificirt waren. Die Modelle hat Bildhauer W a l s- l e b e n geliefert. Es ist in der Idee eine schöne Gliederung und Gipfelung des Aufbaues: Das Land, das Volk, das Reich. —

Neben der hiermit beendigten — wahrhaft gekrönten — officiellen Festdekoration hatte die Stadt nun aber noch an vielen Stellen privatim Feierkleidung angelegt, auf die einzugehen der Mühe verlohnte, wenn es nicht zu weit führen würde. Es sei daher von keinem Privathause die Rede, sondern nur noch von einem öffentlichen, welches auf seine eigene Hand einen Festschmuck angelegt hatte und an dieser Stelle um seiner selbst willen stets in bevorzugtem Maße Beachtung verdient: der K u n s t- a k a d e m i e.

Wenn die Künstler außer ihrer offiziell erforderten Beihülfe zur Verherrlichung der Siegesfeier noch diesen ihren Stammsitz festlich auszustatten unternahmen, so mußten sie ganz etwas Besonderes leisten, konnten dann aber auch eines durchschlagenden Erfolges sicher sein, da die Akademie, am Ende der Linden, also an der Triumphstraße gelegen, von der Fluth der Menschenströmung mit vollster Kraft erreicht wurde. Beides war denn auch der Fall: die Akademie wurde ein Glanzpunkt im festgeschmückten Berlin, und als solcher mit in erster Linie anerkannt, und zwar um so freudiger und rauschender, als sie gewissermaßen die Ergänzung zu der offiziellen Dekoration abgab: sie hielt sich — mit einer kaum als solche zu bezeichnenden Ausnahme — an die Realität der Dinge und Personen, die an der Siegesstraße — wie früher bemerkt — grundsätzlich hatte umgangen werden müssen.

Der Grundplan der Akademiedekoration läßt an Großartigkeit nichts zu wünschen übrig: an einem Gebäude, dessen Mittelrisalit von fünf Fenstern mit den Eckrisaliten von je drei Fenstern durch je eine gerade Mauerflucht von sechs Fenstern verbunden ist, war die g e s a m m t e F a ç a d e z u e i n e r e i n z i g e n g r o ß e n F e s t- d e k o r a t i o n u m g e s c h a f f e n.

Zunächst war dem Mittelfenster des Mittelrisalits eine Nische vorgebaut, in welcher vor einem blauen goldgestirnten Grunde auf einem Postament die Kolossalbüste des Kaisers von Friedrich D r a k e aufgestellt war. Davor standen die Riesengestalten der Germania und der Borussia — unter Leitung desselben Altmeisters modellirt —, welche sich unter dem Bildniß des Herrschers die Hand zum ewig untrennbaren Bunde reichen. Die Anordnung hatte etwas Großstiliges, die Symbolik war handgreiflich klar und einfach, die Gestalten schön, bis allenfalls auf die Beine der einen, die dem Mangel an Platz einige Koncessionen hatten machen müssen. Wenn ich trotzdem gerade an dieses Werk eine nicht unbedingt zustimmende allgemeine Bemerkung anknüpfe, so geschieht es, weil der zu erörternde Umstand hier im untrennbaren Ensemble einer malerischen Dekoration am auffälligsten — ich möchte eben nicht gerne sagen: am störendsten — sich bemerkbar machte.

Schon bei der Einzugsfeier des Jahres 1866 habe ich der „Kunstchronik" geschrieben: „Nur einen Mißklang konnte man bemerken, hervorgerufen durch unsere Prinziplosigkeit in Bezug auf die Anwendung der Farbe. Denn während die architektonischen Gerüste in reichem Schmuck der bunten Fahnen und Draperien prangten, erhoben sich die weißen Statuen spukhaft aus ihrer heiter glänzenden Umgebung, und eine spärlich und schüchtern auftretende Vergoldung machte den Kontrast nur noch empfindlicher."

Ich kann nichts weiter thun, als die Worte von damals wiederholen; nur daß der Mißton heute schärfer und allgemeiner empfunden wird als vor fünf Jahren. Die Koloristen unter den Malern haben eine immer dichtere Schaar um sich gesammelt; wenn das Publikum sich auch noch nicht auf Kolorit versteht, so empfindet es doch

schon etwas davon und fängt an, es, wo es mangelt, zu vermissen. Auch die Architekten haben sich der Farbe wieder erinnert; zeigen sie auch in der Anwendung noch eine gewisse Schüchternheit, so ist es doch schon nicht mehr ganz wahr, was vor wenigen Jahren einer unserer geistvollsten Koloristen bemerkte, daß man mit der Farbe wie mit einem wilden Thiere vorsichtig und scheu umgehe. Und nun kommt diese ganze farbenfreudige Kunst — zumeist in ihren erwähltesten Vertretern — zu Hauf und jubelt und läßt strahlen in Festeslust, und in all den Jubel hängt die Plastik „nach bekannter Melodie" ihre Leichentücher hinein, daß einem kalt und unheimlich wird. Gropius hat seine Victorien und was er sonst von Gyps gebraucht hat, mit einem warmen Ton bestreichen lassen; außerdem aber waren ein paar Vergoldungen (an der Berolina und der Victoria) die einzigen Farbenanflüge der plastischen Arbeiten an der via triumphalis.

Das können doch die Künstler selbst — sollte man meinen — sich nicht entbrechen, Angesichts der Gesammtwirkung als einen Mangel, eine Beeinträchtigung ihrer Werke zu empfinden. Es muß doch gar zu schwer sein, von Vorurtheilen loszukommen. Wie gesagt, die plastische Mittelgruppe der Akademiedekoration zumal wurde empfindlich isolirt und aus dem Zusammenhange gerissen durch ihre leichenhafte Gypskälte. Der übrige Theil — richtiger die beiden übrigen Hälften der Façade waren um so besser beisammen. Den Fries bedeckten an den Risaliten poetische Inschriften in Kapitalschrift, an der Frontmauer Ornamente. Auch die Fensterpfeiler u. s. w. waren mit ornamentalem Rankenwerk so übersponnen, daß in der Mitte zwischen den Fenstern ein rundes umrahmtes Feld ausgespart blieb. Die Ornamente waren in Rostbraun mit Gold auf die Mauer gemalt. In die Felder waren sechzehn runde lebensgroße Brustbilder der bedeutendsten deutschen Heerführer auf Goldgrund — von verschiedenen Künstlern gemalt — eingelassen.

Der mittelste Pfeiler an den zurücktretenden Frontmauern trug anstatt eines solchen Rundbildes je ein überlebensgroßes Bildniß in ganzer Figur — von Adolph Menzel gemalt —, einerseits Fürst Bismark, andererseits Graf Moltke. Jenes Porträt darf für eines der genialsten des großen Staatsmannes gelten. Die unbeugsame Sicherheit, die riesenhafte Ueberlegenheit, die unabwendbare Entschlossenheit schienen wie selbstverständliche Eigenschaften dieser Hünenfigur zu sein. Dabei ist die Aehnlichkeit frappant, der Habitus in der Bewegung meisterhaft beobachtet.

Das Pendant des großen Feldherrn war ungleich weniger gelungen. So viel bis jetzt zum Theil bedeutende Künstler an ihm herumgekünstelt haben, noch ist Keiner dem eigentlich Typischen in ihm so nahe gekommen, wie manche einfache Photographien. Der Reichskanzler hat eine eigenthümliche gewandte Beweglichkeit, die seinem Auftreten je nach den Verhältnissen einen bestimmten Ausdruck giebt, in dem sich die innere Erregung deutlich und treffend wiederspiegelt. Der Chef des Generalstabes aber hat eine unzerstörbare Ruhe, die oft in der äußeren Erscheinung bis an's Träumerische geht. Ich habe ihn sehr häufig bei den verschiedensten Gelegenheiten gesehen; aber nur ein einziges Mal habe ich Lebhaftigkeit der körperlichen Bewegungen und ein belebtes Mienenspiel an ihm beobachtet: als er im Gefolge des Kaisers vom Kriegsschauplatze heimkehrend von der Menge, die ihn mehrere Minuten nach dem Vorüberfahren der Hofwagen ruhig erwartet hatte, enthusiastisch gleich dem Herrscher begrüßt wurde. Diese Eigenthümlichkeit ist für allen äußerlichen Apprêt unzugänglich; alles Zufällige, Momentane schadet. Die sichtlich vom geistigen Schaffen und Arbeiten in ihrem Aeußern gemodelte Persönlichkeit muß schlicht und groß in den feinsten Zügen ihrer durchgeistigten Erscheinung hingestellt werden. Statt dessen hat ihn Menzel in historischem Genrestil aufgefaßt; zeigt ihn auf schneebedecktem Felde zu Fuß, im Mantel, in (übertrieben) nachlässig gebückter Haltung, mit prüfendem Blick das Terrain überschauend. Die Aehnlichkeit des Kopfes ist nicht schlagend, wenigstens nicht vortheilhaft. Die Gestalt macht eher einen fast komischen als — wie sie sollte — hochbedeutenden Eindruck. Dekorativ aber war dies Porträt gleich dem gegenüberstehenden von trefflicher Wirkung, und es brachte sich schon durch den Umfang an seiner Stelle so zur Geltung, daß erst bei der kritischen Loslösung des Bildes aus seinem Zusammenhange, bei gesonderter Betrachtung Bedenken, wie die vorstehenden, erwachten; und einem Anderen als Adolph Menzel würde man schwerlich so tief nachgeforscht haben.

Ganz besonders reich war das Mittelrisalit ausgestattet; nicht einmal die Fensteröffnungen waren freigelassen, vielmehr enthielten dieselben die lebensgroßen Porträts in ganzer Figur von den vier fürstlichen Heerführern. Zunächst der Nische standen links der Kronprinz, rechts Prinz Friedrich Karl. Jener konnte unbedingt nicht in weiterer Eigenschaft denn als Dekorationsrequisit genügen. Ich habe schon öfter Gelegenheit nehmen müssen, zu betonen, daß Oskar Begas in seinen Porträts sich mit einer unglücklichen Vorliebe dem Kultus unangenehmer Nebenzüge in seinen Originalen hingiebt, und habe auch schon speziell davon berichten müssen, daß er in früheren Bildern dem Kronprinzen eine wahrhaft abstoßende Médisance und Suffisance angedichtet hat. Nach solchem Vorgange ist es befremdlich, daß die Künstler ihm gerade diesen Heerführer übertragen haben. Das Bild war auch außerdem steif und trocken, selbst in der Farbe. Letzteres wenigstens im Vergleich zu dem Pendant: denn den Prinzen Friedrich Karl hatte Gustav Richter mit seiner bekannten Meisterschaft und wirklich schwungvoll gemalt. Die Attitude war vielleicht ein wenig zu

theatralisch, die ganze Persönlichkeit aber bei größter Aehnlichkeit so gewinnend und glänzend dargestellt, daß kein anderer einzelner Theil der Akademiedekoration damit ganz gleichen Schritt halten konnte.

Das galt indessen hauptsächlich mit Rücksicht auf die Stelle, die ja eine etwas kräftige dekorative Wirkung erheischte. Dazu waren die Mittel Friedrich's von Kaulbach in seinem Großherzog von Mecklenburg (links neben dem Kronprinzen) fast zu fein und zart. Der Künstler ist einer unserer auserwähltesten Frauenmaler, und in einem hochelegantem Frauenbildniß hätte er nicht reizender Lorbeer und Rose zu den Füßen der gefeierten Persönlichkeit hinstreuen können. Auch die ganze Figur trat weltmännisch fein hervor, in sprechender Bildnißtreue; aber der Ton war im Allgemeinen für den Ort um eine Wenigkeit zu ätherisch, obwohl an sich höchst anziehend. Grade unter Berücksichtigung der dekorativen Erfordernisse konnte dagegen man annehmen, daß Karl Becker sich in seinem Elemente fühlen würde, wenn er, (rechts neben dem Prinzen Friedrich Karl) den Kronprinzen von Sachsen malte. Und so war auch in der That dies Porträt von sehr intensiver Wirkung, höchst auffallender Weise aber gar nicht in dem bekannten Farbencharakter dieses mit Recht berühmten blühenden Koloristen. Doch war dies eher von Vortheil als von Nachtheil; man vermißte eigentlich nur die Manier, nicht die Meisterschaft.

Die Porträtähnlichkeit freilich war nur um Weniges treffender als der Vers darunter, der eben so gut unter jedem der anderen Fürstenbildnisse stehen konnte:

Männer aus jeglichem Gau Germaniens kämpften verbrüdert;
Helden dem Throne zunächst führten die Streiter zum Sieg.

Es war eine so allgemeine Phrase hier um so auffälliger, als die Prägnanz der übrigen Inschriften an der Akademie und namentlich unter all den großen Porträts nicht der geringste Vorzug der Dekoration war. Ich will zum Beweise dessen nur noch das klassische Epigramm unter dem Bildnisse des Großherzogs anführen:

Herrschend aus eigenem Rechte, gehorchend aus eigenem Willen,
Fürst und Feldherr zugleich, zogst du das tapfere Schwert.

Zwischen und neben den vier fürstlichen Bildnissen waren jederseits (von der Nische) drei Mauerpfeiler, zwei schmalere und ein breiterer, zur Verfügung. Sie wurden für kriegerische Darstellungen verschiedener Art benutzt. An den Ecken des Risalits auf den breiten Feldern waren zwei flotte Kampfscenen, links von Infanterie, rechts von Kavallerie, gemalt. Aus dem Kampfgewühl um eine eroberte Kanone, bei der es heiß hergegangen zu sein scheint, hebt sich ein verwundeter Eroberer eines feindlichen Feldzeichens hervor. Das Bild ist vielleicht das Beste, was Otto Heyden bisher in dergleichen Schlachtenkompositionen zuwege gebracht hat, und wie sehr gut es war, bewies am besten der Umstand, daß es sich ungefähr der neben dem Pendant hielt, in dem Karl Steffeck seine ganze Virtuosität im Pferdemalen bewährt hatte. Preußische Kavallerie, Kuirassiere und Dragoner, sprengen gegen französische Infanterie im Vordergrunde an. Die Freiheit und Kühnheit der Bewegungen ist auf der Höhe des Erreichbaren.

Die beiden schmaleren Mittelbilder jeder Seite von Ludwig Burger zeigten ruhige und mehr lustige Scenen des Lagerlebens: hier in reicherer Umgebung einen Gardefüsilier, der, eine erbeutete Fahne haltend, mit einem Gardelandwehrmann sich unterhält, dort einen Uhlanen, dem bayrischen Trompeter eine Champagnerflasche zutrinkend, im Hintergrunde Johanniter.

Auf den schmalsten Feldern zunächst an der Nische hatte Gustav Spangenberg einen Bayern und einen Würtemberger mit seiner Fahne, beide in höchst malerischer Haltung und mit großer koloristischer Feinheit behandelt, dargestellt.

So hatte in dieser Façadendekoration die realistische und koloristische Malerei ein groß angelegtes, trefflich geschlossenes, auch im Einzelnen zum mindesten ohne irgend welchen störenden Mißklang durchgeführtes Ensemble hingestellt, das der Gesinnung und dem Können der Berliner Künstlerschaft zur höchsten Ehre gereicht.*)

(Schluß folgt.)

Zur Erinnerung an Eugen Eduard Schäffer.

II.

In Rom verkehrte Schäffer auch mit dem alten Wagner. Sie waren eine Zeitlang Tischgenossen. Wie Jedem, der Gelegenheit fand, demselben nahe zu treten, so fesselten auch ihn der lebendige Geist des muntern Alten, die lebensfrischen Erzählungen aus dem römischen Künstlerkreise und aus seinem Zusammenleben mit König Ludwig auf der Villa Malta. Der lange Aufenthalt in Rom, seine vielfältigen Beschäftigungen mit den Antiken, das Zusammensetzen und Ordnen der reichen Vasensammlung, die der König gekauft, seine Lektüre selbst, die zumeist die alten Dichter und Autoren, den Plinius vornehmlich umfaßte, hatten seinem Geist ein alterthümliches Gepräge aufgedrückt. Er konnte, wenn er bei Tische angesammeltem Aerger vom Morgen her schon Luft verschafft, sei's durch einige Nadelstiche an den Genossen oder durch ein Paar Grobheiten, die er gelegentlich dem Kellner an den Kopf warf,

*) In dem zweiten Abschnitt dieses Berichtes (Nr. 21 der Kunstchronik) sind folgende sinnentstellende Druckfehler zu verbessern: S. 170 Sp. 1 Z. 18 v. o. Spruchweisheit statt Sprachweisheit; Z. 26 v. u. umrahmten statt rothumrahmten; Z. 17 v. u. schwamm statt schwammen. — Sp. 2. Z. 1 v. o. etwas statt etwa; Z. 3 v. o. gehenden statt gestandenen; Z. 26 v. u. Wachsfarben statt Wasserfarben; Z. 17 v. u. ausgewählt statt ausgeführt. — S. 171 Sp. 1 Z. 6 v. u. er statt es.

bei einer Tasse Kaffee alsdann sich sehr behaglich und gewinnend ergehen und namentlich Jüngere ganz für sich einnehmen. So hatte ihn auch Schäffer gefunden und kennen gelernt und schwärmte wahrhaft für ihn. „Die alten Griechen sind mir durch ihn erst lebendig geworden, sagte er manchesmal, er bringt sie mir nahe — er ist selber ein Hellene!“ Noch hatte er die Reizbarkeit seines Temperamentes nicht an sich erfahren. Da kommt eines Tages bei Tische die Rede auf die Skulpturarbeit eines Genossen, und Einer sagt, er habe die Bezeichnung der Statue, zugleich seinen Namen und Ort selbst eingemeißelt. „Das ist Arbeit für den Steinmetz!“ ruft Wagner. „Nun — warum soll das der Bildhauer nicht machen?“ wirft Schäffer ein. — „Steinmetzarbeit ist's — sag ich Ihnen.“ — „Seh' ich doch nicht ein, was das seiner Künstlerehre schaden mag, wenn er den Namen selbst meißelt“, entgegnete Jener ruhig. Jetzt war der Teufel los. Aufspringt der Alte: „Was, Sie Stecher! Sie Schneider! (vielleicht brachte ihn die feine, zierliche Gestalt des Opponenten zu diesem Ausruf) Sie wollen meine Kunst beschimpfen? Mit dieser Gabel erdolch' ich Sie, wenn Sie nicht schweigen!“ Und legt sich über den Tisch, während er in der erhobenen Rechten die Gabel drohend schwingt, — die in seiner Hand leicht zur „verhängnißvollen“ geworden wäre, hätte der erschrockene Gegner nicht rasch seinen Stuhl zurückgeschoben und hätten nicht Freunde den Arm gehalten und Wagner's hochaufwallenden Zorn durch freundlichen Zuspruch beschwichtigt. Das Zerwürfniß ward wieder ausgeglichen, doch war Schäffer's Bewunderung für den Hellenen nicht mehr so unbedingt wie vorher, seitdem er so gründlich sich auch von Seiten der göttlichen Grobheit ihm offenbart.

Von Rom ging Schäffer nach Neapel. Er hatte diese Stadt nur sehen wollen mit ihrer wundervollen Umgebung und das reiche Museum mit seinen Schätzen aus Herkulanum und Pompeji; als er aber bei dem Duca di Terranuova Raffael's Madonna sah, die sich gegenwärtig in der Galerie zu Berlin befindet, fesselte ihn auch dieses schöne Werk so sehr, daß er den Besitzer um die Erlaubniß anging, eine Zeichnung davon zu nehmen. Diese ward gern gegeben, nur bat der Fürst, den Beginn der Arbeit etwas zu verschieben. Seine Gemahlin, in deren Zimmer das Bild hing, wollte im Anblick der Jungfrau und der lieblichen Kinder ihrer Niederkunft harren.

Manche Ausflüge nach Sorrent, nach Pompeji und den Inseln des herrlichen Landes wurden in der Zwischenzeit unternommen, und von einer in größerer Gesellschaft ausgeführten Besteigung des Vesuv sprach Schäffer noch Jahre darnach mit wahrem Entzücken. Von Italien ging er nach München und lebte dort mehrere Jahre. Er hatte seinen Aufenthalt in jenem Lande weit über den vorher bewilligten Urlaub ausgedehnt und für überflüssig gehalten, um Verlängerung desselben einzukommen; die Administration des Instituts theilte ihm deßhalb mit, sie betrachte ihr Verhältniß zu ihm als gelöst. Aus diesem Grunde kehrte er nicht nach Frankfurt zurück. Sonderlicher Pflichtverletzung fühlte er sich grade nicht schuldig, da er zumal in jener Zeit gar keine Schüler im Atelier zurückgelassen hatte und man früher bei einer Weihnachtsbescheerung sich den Scherz erlaubte, ihm deren eine ganze Schachtel voll zu verehren — hölzerne, klein und niedlich. Schäffer füllte indessen seinen Platz als Lehrer ganz wohl aus. Er war strenge, und es war grade nicht leicht, seine Zufriedenheit zu erringen; seine Schüler haben alle etwas Tüchtiges bei ihm gelernt, und auch Solche, die sich später in andern Bahnen der Kunst bewegten, wußten seinen Einfluß auf ihren Bildungsgang wohl zu schätzen.

In München radirte Schäffer vorzüglich am Tizian; er hatte die Poesie angefangen und ebenso die Madonna del Granduca, zu der er in Florenz eine Zeichnung nach dem Original angefertigt, an welchen beiden Platten indessen der verstorbene Spieß viel für ihn vorarbeitete. Zwei Blätter aus dem Sturm von Shakespeare nach Kaulbach hatte er ebenfalls übernommen, überwarf sich aber später darüber mit diesem, und 1855 vollendete dieselben Gonzenbach in Kaulbach's Auftrag. Zu jener Zeit wurde München von der Cholera schwer heimgesucht, die plötzlich, kurz nach Beginn der Industrie-Ausstellung, ausbrach und gar Manche veranlaßte, den Aufenthalt zu ändern und die gesunden, von der Seuche verschonten Theile der nahen Bergwelt aufzusuchen. Schäffer ließ sich durch dieselbe in der Weiterführung seiner Arbeiten nicht im Geringsten stören und veränderte in nichts den gewohnten Gang seines Lebens. Im Oktober 1856 (wir wissen nicht warum) siedelte er wieder nach Frankfurt über, wo er alsdann dauernd, kleinere Reisen abgerechnet, bis an sein Ende verweilte.

Nach manchen Unterbrechungen erschien im Herbst 1864 die Madonna del Granduça. Es war sein letztes größeres Werk, das er vollendete; aber die Erwartungen, die er davon gehegt hatte, gingen nicht in Erfüllung. Wohl mögen auch die ungünstigen (politischen) Zeitverhältnisse daran Schuld gewesen sein. Eine sichtliche Mißstimmung war unverkennbar an ihm, wenn die Rede auf diese Platte kam; später sprach er gar nicht mehr davon. Das Blatt kommt den früheren nicht gleich, bietet aber doch des Schönen sehr viel. Der Stich der Poesie nahm nun seine ganze Thätigkeit in Anspruch; aber wie bei früheren Arbeiten, so erging es ihm auch bei dieser: er konnte sich nie genug thun. Das weit geförderte Werk, das so viele Zeit und Kraft in Anspruch genommen, befriedigte ihn nicht, und das neu begonnene brachte er nicht zur Vollendung. Er bekennt einmal selbst in einem Briefe in Bezug auf den längeren Zeitraum, der nach Vollendung der Madonna della sedia verging, ehe etwas „Ent-

sprechendes" veröffentlicht werden konnte, daß er deßhalb allen warmen Kunstfreunden gegenüber wahre Pein empfinde und schließt mit den beachtenswerthen Worten: „Im Ganzen ist von mir zu sagen, ich sei kein Kupferstecher, der seine geschickten, erlernten Linien zufrieden hinsteche; wenn ich nicht einen Gegenstand habe, der meine Seele erfüllt, so fühle ich die Wucht der Technik mit Widerstreben, während im andern Falle bei der größten erhabensten Aufgabe ihre Handhabung als herrlichstes Mittel mich mit Wonne erfüllen kann!" —

Die erste Platte nach Tizian ließ Schäffer liegen; er nahm später die Arbeit in verkleinertem Maaße wieder auf, aber auch diese ward nicht fertig, so wenig wie die Madonna des Duca di Terranuova. Für die Arundel society in London stach er in dieser letzten Lebensperiode verschiedene der Fresken Fiesole's in der Kapelle im Vatikan aus dem Leben des h. Stephanus und des h. Laurentius und nach Giotto's Fresken in der Kapelle dell' Arena zu Padua die „Grablegung Christi" und die „Erweckung des Lazarus." (Schluß folgt.)

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Architektonische Reiseskizzen aus Deutschland, Frankreich und Italien von C. Dollinger. Heft 1. Stuttgart, K. Wittwer. 1871.

Der Herausgeber der eben in erster Lieferung erscheinenden Sammlung, Herr Architekt Conrad Dollinger, Professor an der Baugewerkschule in Stuttgart, hat auf seinen Studienreisen in Deutschland, Frankreich und Italien eine große Anzahl von Zeichnungen nach den interessantesten Denkmälern des Mittelalters und der Renaissance entworfen, von denen er auf vielfaches Antreiben Derer, welche diese Schätze im Original kennen gelernt, eine Auswahl zu veröffentlichen sich entschlossen hat. Das vorliegende erste Heft bringt sechs Blatt in mittelgroßem Folio, und die Sammlung soll aus acht Heften bestehen. Wer die geistreiche Lebendigkeit und Frische der Originalzeichnungen kennt, die mit erstaunlicher Gewandtheit in Blei hingeworfen und durch leicht mit dem Pinsel aufgetragene Schattentöne in Wirkung gesetzt sind, der mußte sich freilich sagen, daß bei einer Vervielfältigung durch andere Hand der Hauch der ursprünglichen künstlerischen Auffassung verwischt werden müsse. Um diesem Uebelstande vorzubeugen, hat der Künstler sich entschlossen, die Blätter zu autographiren, und so treten sie nun in der ganzen Freiheit und Sicherheit der ersten Skizze vor uns hin. Da diese Technik darauf angewiesen ist, mit sparsamsten Mitteln zu arbeiten, so ist sie recht eigentlich ein Prüfstein für jeden Künstler, vor Allem für den deutschen. Wir haben in allem Schaffen leicht eine Vorliebe für das Einzelne, spinnen uns mit aller Innigkeit, aber auch mit einer gewissen spießbürgerlichen Ängstlichkeit in die unabsehbare Welt des Kleinsten ein und verlieren darüber nicht selten die Gesammtwirkung aus dem Auge. Der Franzose dagegen weiß viel sicherer das Einzelne dem Ganzen unterzuordnen, pflegt dabei aber gar leicht die Gewissenhaftigkeit und Genauigkeit im Detail preis zu geben. Dollinger gehört zu den bei uns nicht eben zahlreichen Künstlern, welche mit voller Freiheit und virtuoser Meisterschaft das Ganze auffassen und darstellen, ohne sich im Einzelnen zu verlieren, aber auch ohne die Schärfe und Bestimmtheit des Details aufzuopfern. Seine Art zu skizziren darf als musterhaft bezeichnet werden, denn er bringt durch glückliche Wahl des Standpunktes, volle Meisterschaft in Auffassung der verschiedensten Formgebiete, endlich durch jene nothwendige Abbreviatur der Darstellung eine treffliche Gesammtwirkung zu Tage, welcher das Detail bei größter Bestimmtheit und Deutlichkeit sich angemessen unterordnet. Die Schattenwirkung ist durch Anwendung einer Tonplatte ganz im Charakter der Originalzeichnungen wiedergegeben. Wie vielseitig der Künstler in Auffassung der verschiedenartigsten Baustyle ist, beweist schon die erste Lieferung, denn sie bringt sowohl aus dem romanischen und gothischen Mittelalter wie aus der Renaissance Beispiele, die sich durch künstlerischen Werth und meistens auch durch malerische Erscheinung auszeichnen. Deutschland ist nicht bloß mit einer trefflichen Ansicht der östlichen Theile vom Groß S. Martin zu Köln, sondern auch mit mehreren minder bekannten Denkmälern vertreten. Das Deutschherrnhaus zu Heilbronn zeigt eine anziehende Mischung von Gothik und Renaissance; das Portal am Kanzleigebäude zu Ueberlingen gehört zu den elegantesten Beispielen deutscher Renaissance; das Conciliumshaus in Constanz und ein sehr malerisches Fachwerkhaus in Bacharach, auf einer Tafel vereint, bieten interessante Gegensätze; das originelle „goldene Dachl" in Innsbruck giebt eines der in Deutschland selten gewordenen Beispiele reicher spätgothischer Profanbaukunst. Frankreich ist in diesem ersten Hefte durch den Thurm der Grafen von Burgund in Paris, Italien durch den Triumphbogen am Kastell zu Neapel vetreten. Hier hat der Künstler die Gelegenheit gehabt, sich als ebenso sicherer und gewandter Zeichner menschlicher Figuren zu bewähren. Die weitere Folge wird noch manches wenig bekannte Denkmal bringen, manches zum erstenmal publiciren. Neben der Bereicherung unsrer Kenntnisse der Monumente, neben dem rein künstlerischen Genuß, welchen die meisterhaft freie Darstellung gewährt, werden besonders jüngere Fachgenossen in dieser Sammlung eine Mustervorlage für Uebungen in der Kunst des Skizzirens finden. Die Verlagshandlung, die das Werk würdig ausgestattet hat, schlägt damit einen Weg ein, auf welchem wir den besten Erfolg wünschen. Seit Kurzem mit einigen Publikationen aufgetreten, zu denen namentlich die Aufnahmen und Entwürfe der Zöglinge der Architekturschule am Stuttgarter Polytechnikum gehören, die u. A. die schöne königliche Villa von Leins einem weiteren Kreise zugänglich gemacht haben und demnächst anderes Werthvolle an ausgeführten Prachtbauten bringen werden, verdient diese junge rührige Firma um so lebhaftere Anerkennung, als bei uns die Anzahl der architektonischen Verlagsinstitute eine sehr beschränkte, der regen praktischen Thätigkeit auf diesem Gebiete wenig entsprechende ist. **W. Lübke.**

Bg. **Die mittelalterliche Stadtbefestigung Nürnbergs,** welche wesentlich den Charakter dieser bei allen Kunstfreunden in hohem Ansehen stehenden Stadt bedingt, ist bekanntlich unendlich reich an malerischen Motiven von höchstem Reiz und größter Mannigfaltigkeit. Diese Bilder, welche in Wirklichkeit mit jedem Jahre mehr und mehr verschwinden, der dankbaren Nachwelt wenigstens in getreuen Kopien zu erhalten und gleichzeitig in weiteren Kreisen bekannt zu machen, hat der Photograph Holm in Nürnberg unternommen. Seine Aufnahmen sind künstlerisch wie technisch gleich vollendet. Er beabsichtigt, dieselben in solcher Anzahl anzufertigen, daß sie auch den Fern-

stehenden ein möglichst vollständiges Bild dieser in historischer, architektonischer und malerischer Beziehung höchst interessanten Anlage in allen ihren Theilen gewährt.

Bei der Versteigerung des Auber'schen Nachlasses in Paris, welche kürzlich stattfand, zeigte sich in auffallender Weise, welch einen erschlaffenden Einfluß die Zeitumstände auf den Pariser Kunstmarkt ausüben. Den höchsten Preis erzielte eine weibliche Figur, gemalt von Chaplin, mit 322 Franken; das Bildniß einer Sängerin von der Hand Horace Vernet's kam auf nur 28, ein anderes nicht ganz vollendetes Bildniß von demselben Meister, die Frau Malibran darstellend, auf 100 Franken. Ein Seestück von Gudin wurde für 27, ein Miniaturportait der Frau Dechange von Isabey für 200, ein solches von d'Aubigny, den Herzog von Orleans darstellend, für 225 Franken zugeschlagen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

T. Hamburg. Die Gemälde-Sammlung der Kunsthalle ist kürzlich durch ein gutes Bild bereichert worden, welches aus den Zinsen des Heine'schen Legates angeschafft worden ist. Der Vorwurf ist eine „Italienische Nähschule" von dem Maler Max Michael in Rom, einem geborenen Hamburger, der sein Werk direkt an den hiesigen Kunstverein sandte. Es fand sofort Abnahme. In der That erweist sich der Künstler ebenso originell als talentvoll, und seine Arbeit darf den besten Kunstschöpfungen der Neuzeit würdig an die Seite gestellt werden. Die Komposition ist neu und sehr ansprechend, die Figuren sind gut bewegt, und ein leuchtendes Kolorit geht Hand in Hand mit einer vorzüglichen Pinselführung. — Im Salon der Herren L. Bock & Sohn befinden sich einige neue Münchener Bilder ausgestellt. Wir nennen „Polnische Reiterei an einer Fähre" von Jos. Brandt; „Vorbereitung zur Jagd" von M. Gierymsky; ferner ein Genrestückchen „In Frankreich" von Hermann Kaulbach und einen „Ostseestrand" von P. von Tiesenhausen. Die drei Ersteren gehören dem Piloty'schen Schülerkreise an, haben indeß ihre Selbständigkeit in der Behandlung bewahrt. Der Baron von Tiesenhausen hat sich unter Lier gebildet und schon mehrfach großes Talent für Strand-Marinen bekundet, die von gutem eigenen Studium das beste Zeugniß ablegen.

Z. Die Holbein-Ausstellung in Dresden ist am 15. August dem Programm entsprechend eröffnet worden. Neben den beiden Madonnen sind etwa dreißig „mit Grund" als ächt bezeichnete Bilder des jüngeren Holbein: (Gisze aus Berlin, Guildford, Norfolk und Hans von Antwerpen aus Windsor, Reskemer aus Hampton-Court, die Bilder aus Dresden, Braunschweig, Darmstadt, Carlsruhe, Aachen (Suermondt), London (Millais, unbekanntes Porträt ersten Ranges) Prag (Galerie patriot. K.-Fr.), Wien (Lanckoronski, Schönborn) u. a. O. vorhanden, dazu über vierzig ächte Zeichnungen (Albertina, Berliner Museum und Bauakademie, Malcolm, Suermondt, Lasalle u. A.); etwa zehn Bilder vom alten Holbein und an achtzig Zeichnungen (die Berliner Silberstiftbildnisse), ferner der interessante „Sigismund H." aus Nürnberg, etwa fünfzehn „angebliche" Holbein-Bilder, zum Theil von großem Interesse (Hr. Cook und Hr. Piercy in London). Zahlreiche Originalphotographien nach Gemälden und Zeichnungen (Basel, Wiener Belvedere, Windsor, Britisch Museum, Haag) konnten in dem ganz gefüllten, geräumigen und schönen Lokal nur zum Theil ausgestellt werden. Der Katalog ist am 25. August ausgegeben worden.

Die Vorbereitungen für die Wiener Weltausstellung d. J. 1873 haben in jüngster Zeit bestimmte Gestalt angenommen. Zum Leiter des Unternehmens wurde Freiherr v. Schwarz, österr. Generalkonsul in Paris, ernannt und derselbe hat im Klein'schen Gebäude der Praterstraße seine Bureaux bereits eingerichtet. Zum Ausstellungsplatz ist die Krieau im Prater, nördlich von der Hauptallee, bestimmt. Das kolossale, in Eisenwerk auszuführende Gebäude wird von dem englischen Ingenieur Scott-Russell, dem Erbauer des Great Eastern und des Sydenham-Palastes, nach einer neuen Konstruktionsmethode errichtet werden. Der von der Weltausstellungs-Kommission gegründeten Korrespondenz entnehmen wir noch folgende, speziell auf die Kunst bezügliche Mittheilungen: Die bildenden Künste werden auf der Ausstellung in allen ihren Zweigen, als: Architektur, Skulptur, Malerei und reproducirende Künste, vertreten sein, so zwar, daß sich in dem eigens hierfür bestimmten und mit dem Hauptgebäude im Zusammenhang stehenden Gebäude ein Gesammtbild der internationalen Kunstthätigkeit, sowie ihres hohen Einflusses auf das Leben entfalten soll. Der Aufstellung und Organisation der Exposition der modernen Kunst wird sich die Wiener Genossenschaft der bildenden Künste unterziehen, mit deren Ausschüssen der Leiter der Ausstellung bereits mehrstündige Berathungen gepflogen und von deren Seite er das bereitwilligste Entgegenkommen gefunden hat. Es handelt sich aber nicht blos etwa um eine ängstliche Wiederholung früherer internationaler Kunstausstellungen, sondern um eine belebende, fruchtbringende Exposition. Es wird sich an die eigentliche Kunstausstellung eine Kollektiv-Ausstellung jener Museen anreihen, welche nach dem Muster des Kensington-Museums in London geschaffen worden sind, um den läuternden Einfluß der Kunst auch in die Werkstätten der Industrie zu leiten. Außer dem Kensington-Museum selbst sollen, als Aussteller auftretend, an dieser Exposition die neuen Museen von Edinburgh, Moskau, Lyon, Berlin, München, Stuttgart, Nürnberg, Weimar 2c. und selbstverständlich das Museum für Kunst und Industrie in Wien sich betheiligen. Gleichzeitig soll mit dieser Ausstellung ein Kongreß der Museen verbunden werden, auf welchem in dieses Gebiet einschlägige Fragen zur Berathung gelangen werden. Einen besonderen Reiz der Neuheit wird eine andere, sich an die internationale Kunstausstellung anschließende Exposition ausüben, eine „Exposition des Amateurs", eine Ausstellung, in welcher der Kunstfreund und Sammler sich selbst als Aussteller betheiligen wird. Diese Ausstellung, welche Kunstliebhaber aus allen Ländern beschicken werden, soll Kunstschätze, die bisher, in Privatsammlungen verborgen, weiteren Kreisen unzugänglich waren, vor die Oeffentlichkeit bringen. So wird sich die Möglichkeit bieten, auch diese Sammlungen zur Geschmacksveredlung der industriellen Welt und der Gesellschaft überhaupt heranzuziehen. Als Sekretär für die Abtheilung der gesammten Kunst wurde Hr. Eugen Obermayer, unser geschätzter Mitarbeiter, angestellt.

Vermischte Kunstnachrichten.

R. Der Künstlerverein „Malkasten" in Düsseldorf feierte am 6. August das Fest seines dreiundzwanzigjährigen Bestehens.

B. Professor Rudolf Jordan in Düsseldorf hat in letzter Zeit einige neue Genrebilder vollendet. Das größte derselben stellte das Tischgebet in einem holländischen Armenhause dar und zeichnete sich neben gediegener Zeichnung und Durchbildung durch eine überaus feine Charakteristik der vielen verschiedenartigen Figuren besonders aus, während ein kleines Gemälde durch den zeitgemäßen Gegenstand Interesse erweckte. Dasselbe zeigte nämlich drei kranke Turkos, die von barmherzigen Schwestern im Lazareth gepflegt werden. Auch dieses Werk darf gleich einem dritten, welches eine Erwartung am Strande darstellt, auf dasselbe Lob Anspruch erheben.

In der St. Johanniskirche in Herzogenbusch ist unter der Kalktünche ein altes Wandgemälde entdeckt worden, welches von 1444 datirt ist. Durch Fürsorge des Architekten Hezenmans ist dasselbe vollständig aufgedeckt worden und zeigt sich zwar in den Farben verblichen, jedoch im Uebrigen wohl erhalten. Es stellt Christus am Kreuze mit Maria und Johannes dar und am Fuße des Kreuzes die Stifter des Bildes, eine Bürgerfamilie der Stadt. Bei der Seltenheit altniederländischer Wandmalerei ist der Fund von großem kunsthistorischem Interesse.

Heft 12 der Zeitschrift nebst Nr. 23 der Kunstchronik wird erst Freitag den 22. September ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

22. September

Nr. 23.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. und 3. Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von in der Regel einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Inhalt:

Die Kunstausstellung zum Besten der allgemeinen deutschen Invalidenstiftung.

München, Ende August.

Δ Da die Verloosung der zum Besten der allgemeinen deutschen Invalidenstiftung von deutschen Künstlern und Kunstfreunden gespendeten Originalwerke unabänderlich auf den 1. September d. J. festgesetzt ist, so wird die Ausstellung derselben im Glaspalaste schon in wenigen Tagen geschlossen werden.

Leider war der Besuch der Ausstellung, wie der Verkauf von Loosen, bis zur Stunde ein so schwacher, daß die Eintrittsgebühren kaum hinreichen, um die namhaften Kosten der Ausstellung zu decken. Es ist dies um so auffallender, als der Wohlthätigkeitssinn der Münchener sich bisher nach jeder Richtung auf das Glänzendste bewährt und nach den Kriegsstürmen des vorigen Jahres auch der Fremdenverkehr eine hier noch nie erlebte Höhe erreicht hat, während es sich andrerseits um ein Unternehmen handelt, das die allgemeinen Sympathien der Nation im höchsten Grade beanspruchen darf, dessen Gelingen aber nicht in der Hand derer liegt, welche dafür so große Opfer brachten, sondern in der werkthätigen Mitwirkung des ganzen Volkes.

Diese Mitwirkung aber, auf welche die Unternehmer mit Sicherheit rechneten, ist leider nicht erfolgt und das edle Ziel wird weitaus nicht erreicht werden.

Bekanntlich war es die Münchener Kunstgenossenschaft, von welcher der schöne Gedanke zuerst ausgesprochen und nach Beseitigung nicht geringer Schwierigkeiten, so viel an ihr lag, durchgeführt ward. Und so lag denn auch nichts näher, als daß die Ehrengaben der deutschen Kunstgenossen an die deutschen Heere in München ausgestellt werden sollten.

Das Münchener Publikum steht keinem anderen an Liebe zur Kunst und an Verständniß derselben nach, und es bliebe sonach der schwache Besuch der Ausstellung von seiner Seite geradezu unbegreiflich, dürfte man auf Grund gemachter Erfahrungen nicht annehmen, daß dasselbe durch die in kurzen Zwischenräumen sich gefolgten großen Kunstausstellungen einerseits ermüdet, andererseits, und darin scheint mir die Hauptsache zu liegen, sehr verwöhnt worden ist.

Es ist bemerkt worden, daß die Presse in dieser Richtung vielleicht etwas zu lässig gewesen sei und mehr für die Förderung der Sache hätte thun können. Was die Tagespresse betrifft, so ist dieselbe wiederholt auf den Gegenstand zurückgekommen und dürfte deshalb den ausgesprochenen Tadel kaum verdient haben. Dagegen hatte jener Theil der Presse, welcher sich mit Kunstkritik befaßt und für welchen der patriotische und humanitäre Zweck erst in zweiter Reihe in Frage kam, einen ziemlich schwierigen Standpunkt. Sie mußte sich sagen, daß unter den nahezu 770 Kunstwerken allerdings eine beträchtliche Reihe von bedeutenden Arbeiten, aber auch eine Menge von solchen sich befinden, die kaum den Namen Mittelgut verdienen, und daß überdieß die Werthe einzelner von den Spendern ungebührlich hoch angeschlagen worden waren. Alle Ehrengaben zusammen sollen freilich einen Gesammtwerth von 142,000 Gulden repräsentiren, aber man kann sich der Ueberzeugung nicht verschließen, daß dieser Werth ein ziemlich imaginärer ist und bei einem Verkaufe der Objekte ein demselben gleichkommender Erlös auch nicht annähernd erreicht würde. So ist der Karton eines der ersten Meister der Gegenwart auf 2100 Gulden gewerthet, während doch überall die Rede geht, der Meister habe

bisher für derartige Kartons nur 1000 Gulden Honorar verlangt.

Unter solchen Umständen blieb der Kunstkritik, wenn sie sich nicht selber untreu werden oder die Sache schädigen wollte, kaum etwas anderes übrig als entweder ganz zu schweigen, oder durch ausschließliche Betonung des statistischen Momentes sich aus der heiklen Lage herauszuhelfen. Jetzt, nachdem der Zeitpunkt der Verloosung so nahe gerückt ist, daß die Besprechung keinerlei Einfluß mehr auf den Absatz der noch vorhandenen Loose äußern kann, besteht auch für den vom wärmsten Patriotismus erfüllten Kritiker kein Grund mehr, sein Urtheil zurückzuhalten.

Ich habe oben meine volle Ueberzeugung dahin ausgesprochen, daß die Münchener den Bewohnern keiner anderen Stadt an Liebe zur Kunst und an Verständniß derselben nachstehen. Gleichwohl finden die Künstler nur an hiesige Kunsthändler und an Fremde Absatz für ihre Schöpfungen und jährlich gehen Millionen aus dem Auslande hierher, während, den Hof ausgenommen, Einheimische für Kunstzwecke kaum ein paar tausend Gulden ausgeben. Der Grund liegt in den nationalökonomischen Verhältnissen unserer Stadt. München ist eine wohlhabende, aber keine reiche Stadt. Zu ihrem Glücke besitzt sie kaum ein paar Millionäre, aber auch kein Proletariat. München hat keine Geldaristokratie, wie Wien, Berlin, Hamburg und Bremen sie besitzen. Hat irgend ein Salon ein paar Oelbilder aufzuweisen, so sind es in der Regel Kunstvereinsgewinnste oder bloße Dekorationsstücke ohne inneren Werth. Plastische Arbeiten sind höchstens in wohlfeilen Gypsabgüssen vertreten.

Darum war, vom Fremdenverkehr abgesehen, in München auch kein Absatz der Loose für den bezeichneten Zweck zu hoffen, während er in einer oder der anderen von den eben genannten Städten ohne Zweifel ein weit befriedigenderes Ergebniß gehabt haben würde.

Was die Betheiligung der einzelnen Kunststädte betrifft, so steht München mit 289 Nummern oben an. Ihm folgen Dresden mit 74, Wien mit 71, Düsseldorf mit 63, Berlin mit 59, Hamburg mit 39, Darmstadt mit 38, Frankfurt a. M. mit 30, Karlsruhe mit 29, Nürnberg mit 21, Stuttgart mit 14, Hannover mit 11, Braunschweig und Hanau mit je 3, Leipzig und Eisenach mit je 1 Nummer. Dazu kommen noch verschiedene andere Städte mit im Ganzen 23 Nummern, darunter Lübeck, Kiel, Heidelberg, Baden-Baden. Dagegen vermißt man Köln, Magdeburg, Königsberg, Breslau ꝛc., während Brüssel und London sowie Basel vertreten sind.

Uebrigens haben nicht blos Künstler, sondern auch Kunstfreunde und Kunst-Anstalten zum Theil höchst werthvolle Beiträge geleistet. Auf diese Weise erhielt die Sammlung einen erwünschten Zuwachs an Werthen verstorbener Künstler, wie Karl Rottmann, Ludwig Schwanthaler, Theodor Horschelt, J. Petzl, Gauermann u. A.

Unter den Oelgemälden der Ausstellung steht natürlich wie überall die Historienmalerei entschieden zurück, dagegen finden sich an hundert Genrebilder, welche das Leben von seiner ernsten wie von seiner heiteren Seite nehmen. Das landschaftliche Element zeigt alle möglichen Auffassungen, von der einfachen mehr oder minder poetischen Stimmung bis zum Effekt, zur Vedute und zur stylisirten Landschaft hinauf. Auch an Marinen, am Thiergenre, der Architektur-Malerei und dem Still-Leben fehlt es nicht. Die Plastik ist reicher vertreten, als man hoffen durfte, so wie die reproduzirende Kunst in ihren verschiedenen Zweigen.

Die Thatsache, daß Künstler aus allen Theilen unseres großen Vaterlandes sich in hochherzigster Weise an der Ausstellung betheiligten, giebt dem Besucher derselben erwünschte Gelegenheit zu einem umfassenden Ueberblick über die verschiedensten Richtungen und Leistungen der heimischen Kunst und reichen Stoff zu interessanten Vergleichen und Folgerungen, welchen Ausdruck zu geben indeß hier nicht der Platz ist.

Zum Schlusse aber drängt es uns, allen Künstlern, welche zu dem edlen Zwecke beisteuerten, im Namen derer zu danken, deren Leben durch die Ergebnisse der Ausstellung künftig erleichtert werden soll. Von diesem Standpunkte aus mußte jedes Opfer ohne Unterschied mit gleicher Freude begrüßt werden.

Der künstlerische Theil der Berliner Siegesfeier.

16. Juni 1871.

(Schluß.)

Indem ich diesem Festbericht noch einen Anhang über die Illumination hinzufüge, verzichte ich selbstredend auf Vollständigkeit der Aufzählung auch nur des — unter dem künstlerischen Gesichtspunkte — Bemerkenswerthesten und auf genaue Schilderung des etwa zu Erwähnenden. Es liegt mir nur daran und ziemt sich für diese Stelle wohl am meisten, einige allgemeine Gesichtspunkte zu erörtern und einige Rügen auszusprechen, für die sich in der Tagespresse während des Freudenrausches der Festtage und des Katzenjammers, der ihm folgte, nur schüchterne Stimmen hervorgewagt haben.

Man sagt nicht zuviel, wenn man von den drei Berliner Hauptilluminationen: zum offiziellen Friedensschluß, zur Einholung des Kaisers und am Einzugstage der Truppen berichtet, daß sie einander übertroffen haben, daß sie allgemein und glänzend waren, und daß im erfreulichsten Maße das Bestreben hervortrat, der Erleuchtung eine Idee zu Grunde zu legen und ihr einen künstlerischen Charakter zu geben.

Man mag noch so wenig wünschen, daß auch bei

uns die Illuminationen, wie in Paris an den weiland Napoleonstagen und sonst, zu offiziell arrangirten und bezahlten, centralisirten und in's Fabelhafte pompös entwickelten Schaustellungen „zum Vergnügen der Einwohner" werden; trotzdem läßt sich nicht leugnen, daß der gute Wille der gut bürgerlichen zwei, vier, sechs, acht, auch selbst je nach Vermögen mehr Lichter an jedem Fenster durch die ganze Stadt hin etwas bodenlos Langweiliges hat, dem durch einige Blumen, Büsten oder sonstige „Gypse" die einschläfernde Kraft nicht benommen werden kann. Wenn daher die allgemeine Begeisterung in dieser Weise ihr Licht leuchten läßt, so darf das doch nur als Folie des Ganzen und als Maßstab für die Verbreitung und den Schwung der begeisterten Stimmung angesehen werden. Von diesem Grunde aber müssen sich die Zurichtungen derjenigen abheben, die nach dem Grundsatz „noblesse oblige" die Verpflichtung haben, sich an allgemeinen Opfern und anderen Bethätigungen in hervorragender Weise zu betheiligen.

Das ist nun freilich auch der Fall. Die Masse dieser nothgedrungen sich Auszeichnenden ist aber bereits — zumal in den Hauptstraßen der Stadt — so groß, daß nur eine gewisse Uniformität in ihre auszeichnenden Arrangements zu kommen braucht, um sie eben so langweilig, bloß aufdringlicher wirken zu machen, als die schlicht bürgerlichen Lichter. Diese Uniformität ist aber leider erreicht: durch die Gassterne u. dgl. Da geht man denn Straßen weit und sieht vor jedem größeren Ladengeschäft, an jedem Hause einer distinguirten Herrschaft u. s. w., kurz schließlich fast Haus bei Haus in den unteren Stockwerken dort den achtspitzigen Stern, den neulich Schäffer und Walcker zu dem und dem Preise angeboten haben, dort die Strahlensonne, die Granger und Hyan für so und so viel liefern, dort den Gardestern oder das Johanniterkreuz, das Schäffer und Hauschner den Bedürftigen um verhältnißmäßig geringes Geld empfohlen haben; und so geht das fort.

Nun ist dieses Gas aber ein ganz nichtswürdiges Illuminationsmaterial. Die blendende Weiße seines strahlenden Lichtes ist für den Abend dasselbe, was die plastischen Gespenster für den Tag: sie thut den Augen weh und hebt alle trauliche Freudigkeit reichlich versandten bunten Lampen- und selbst gelblichen Kerzenlichtes auf. In den magischen Dämmerschein einer erhellten Nacht mischt sich eine zudringliche reizlose Tageshelle, und — zum Teufel ist der Zauber und die Stimmung. Dann spielt jeder Luftzug, jeder Windhauch mit den schutzlosen Flämmchen, und löscht die künstlichen Figuren ganz oder theilweise aus.

Die geometrischen Figuren in Gas mögen indessen noch angehen, allenfalls auch die heraldischen Adler. Doch welche Schrecken gehen über in Gaslicht gezeichnete menschliche Gestalten und ganze Bilder?! Germania auf der Wacht am Rhein brannte überall lichterloh! Es ist ungefähr, wie wenn man ein Gerippe auf der Bühne tanzen ließe. Und doch, wenn man nur denkt und Erfindungsgabe hat, giebt es immer wenigstens noch Aushülfen. Auch Kladderadatsch ließ an seinem Palais sein joviales Antlitz in Gaslinien erstrahlen, weiter herab brannten Schultze und Müller in ihrer bekannten Feldausrüstung und unterhielten sich in Flammenschrift. Das sah gar nicht übel aus. Warum? Man hatte unmittelbar hinter den Gasröhren die Figuren auf Holz gemalt aufgestellt, und so wirkten, ohne daß man des Mittels gewahr wurde, auch die Flächen zwischen den Röhren mit, ja das Ganze bekam einen merklichen und sehr wohlthuenden Anstrich von Farbigkeit.

Am besten eignet sich das Gas noch zur Erleuchtung ganzer Façaden, wo dann die architektonischen Hauptlinien mit den Gasröhren nachgezogen werden. Aber der Effekt dieser Illumination hat eine wesentliche Voraussetzung: vortreffliche Verhältnisse und wirksame Massengruppirung des Baues. Deshalb wirkte das Zeughaus wahrhaft imposant. Kläglich aber sah das Rathhaus aus, dessen Illuminationsapparat hier zum ersten Male probirt wurde. Die schlechten Verhältnisse waren nun in's Licht gesetzt, und der Mangel an energischen Gliederungen, namentlich an kräftig ausladenden Fensterumrahmungen machte sich so beleidigend geltend, daß von der ersten zur zweiten Illumination das im Bau Versehene im Beleuchtungsapparat nachgeholt wurde: um die Gasröhren wurde noch eine Reihe von Flammen in rothen Lampions herumgeführt, die nun leidlich den Mangel gegliederter, durch Licht und Schatten wirkender Baumassen verdeckten.

Es braucht an dieser Stelle nicht darauf aufmerksam gemacht zu werden, daß gewisse Holzschnittabbildungen des illuminirten Rathhauses, in denen durch sparsames Umgehen mit der Druckerschwärze ein feenhafter Glanz billig herzustellen, das Wesentliche aber an der Sache selbst nicht wiederzugeben ist, von dem Anblick keine richtige Vorstellung erwecken können.

Zauberisch wirkte in der Entfernung die Erleuchtung des Thurmes mit konstantem bengalischen Licht; es kann wohl für hochgelegene, weithin sichtbare Punkte kein schöneres Erleuchtungsmittel geben. Auch anderwärts mischte es sich mit bestem Erfolge in das Lichtmeer, so namentlich bei der phantastisch poetischen Illumination von Borsig's Maschinenbauanstalt, die zu den bevorzugtesten Glanzpunkten in Berlin gehörte.

Ein treffliches, ja eigentlich unübertreffliches Illuminationsrequisit sind ferner die Transparentbilder, deren sich viele, große und zum Theil wirklich schöne vorfanden, so namentlich das Tableau am Kriegsministerium, von Ludwig Burger entworfen, ein wahres Prachtstück, wie es von diesem geistvollen Illustrator nur irgend erwartet werden konnte. Das räumlich großartigste dieser Art

hatte die bekannte Modewaarenhandlung von Rudolph Hertzog in der breiten Straße an ihrer Façade angebracht. In den Fenstern der Hofjuweliere Gebr. Friedeberg unter den Linden sah man — gewiß äußerst passend — die von der Kronprinzessin nach dem Dänenkriege gemalten, durch Süßnapp's Lithographien bekannten vier typischen Kriegergestalten in lebensgroßen Transparenten. Auch in kleineren Bildern und bloßen Inschriften trat manches Hübsche zu Tage, und sicher wiegt beispielsweise das Transparent eines Goldarbeiters in der Königsstraße, das in nicht vorwurfsfreien, aber ganz hübschen Versen den Kaiser begrüßt und ihm sagt, daß Silber, Gold und Edelstein erbleichen vor seines Ruhmes Schein, ein paar Schock glänzende Gassterne mehr als auf; denn es enthält einen selbständigen, aus dem Ideenkreise des Mannes hervorgegangenen Gedanken.

Diesen Ruhm, aus dem Eigenen heraus und wo möglich mit dem Eigenen zu glänzen, haben übrigens mehrere erstrebt. So zeichnete sich die Metallbuchstabenfabrik von Koch und Bein in der Brüderstraße dadurch aus und noch mehr — 's Geschäft bringt's mal so mit sich! — die schon genannte Firma Schäffer und Walcker in der Lindenstraße. Auch einige Tapezierer und Dekorateure hatten in ihren Schaufenstern Proben ihrer Kunst und ihres Geschmackes abgelegt. Des ganz eigenthümlichen Reizes ihrer Illumination wegen nenne ich auch die Glaskronenfabrik von Harsch in der Kronenstraße, die einen förmlichen Sprühregen von bunten Lichtgestalten vor ihrer Façade von oben herabträufeln ließ. — Am höchsten mit dem Eigensten glänzte in alter Weise das Museum durch eine Beleuchtung der Fresken seiner Vorhalle.

Wo nur mit Beleuchtungskörpern gewirkt werden sollte, da haben sich die bunten gläsernen Lampions weitaus als das nobelste, wohlthuendste Mittel bewährt. Das landwirthschaftliche Ministerium, die katholische Kirche, die Lotteriedirektion (die in der Mitte auch ein Transparent aufgestellt hatte) boten u. A. die schönsten Belege dafür dar. Das Höchste freilich läßt sich nur durch geistvolle, gänzlich freie Kombination aller Mittel hervorbringen, und so stehe ich nicht an, in künstlerischer Hinsicht die Palme unter allen Erleuchtungsdekorationen wiederum wie 1866 dem Potsdamer Bahnhofe zuzuerkennen. Ueber der Tribüne, die er an der Siegesstraße hatte aufrichten lassen, erhob sich aus Postamenten und Masten mit Büsten und Fahnen malerisch aufgebaut das Gerippe für die Illumination, in der sich Lampions und Gasröhren, große Transparente und kleine chinesische Ampeln, sowie endlich bloß beleuchtete Wappenschilder, Fahnen u. s. w. zu einem ebenso mannichfaltigen wie einheitlichen Ganzen verwoben zeigten. Der Eindruck war bannend, märchenhaft.

Gereicht es mir schon zur Freude, die Vorzüge dieses vortrefflichen Arrangements gebührend anzuerkennen, so nehme ich fast lieber noch Gelegenheit, der Direktion dazu Glück zu wünschen, daß sie den guten Geschmack und die freundliche Rücksicht für das Publikum hatte, ihre Illumination an drei Tagen zu wiederholen. Und dies bringt mich auf die vorher angekündigten Rügen. Die Dispositionen waren getroffen wie für eine Bauernhochzeit, aber nicht wie für ein weltmännisch fein geordnetes Fest. Zum Magenverderben war genug da, aber ein anständiger Genuß war nicht möglich.

Wir sind die große Stadt Berlin im großen neuen deutschen Kaiserreiche; dafür müssen wir's uns auch was kosten lassen; also nur hinaus mit dem Gelde: „In's Wasser wirf deine Kuchen, frag' nicht, wer sie genießt!" Nach diesem Spießbürgerrezept hatte man Alles zu Hauf geschleppt und auf die Genußfähigkeit der Gefeierten und der Feiernden auch nicht die leiseste Rücksicht genommen. Nur immer fort mit Schaden, damit das Gelaufe nicht zu oft kommt! Damit glaubte man seine Schuldigkeit gethan zu haben.

Man bedenke nur: die zum Einzuge bestimmten Truppen lagen in Kantonnements im mehrmeiligen Umkreise von Berlin; manche mußten Morgens um 2 oder 3 Uhr ihren Marsch antreten, um zur rechten Zeit am Kreuzberge einzutreffen. Dann kam der lange Marsch unter einer glühenden Sonne und für einen großen Theil der Mannschaften sowie die höheren Offiziere nachher noch die Assistenz bei der Enthüllung des Denkmals, die etwa um 6 Uhr beendigt war. Kaum während des ganzen Krieges haben die Truppen einen so anstrengenden Tag gehabt. — Und wie ging es den Bewohnern von Berlin und den vielen, vielen Tausenden von Fremden? Sie hatten sich der Straßensperrung wegen früh morgens auf ihre Plätze begeben müssen, und waren kochgar durch die Sonnenhitze und zum Tode ermüdet durch unbequemes Sitzen, anstrengendes Stehen, angespanntes Sehen und nicht enden wollendes Hurrahrufen und Kranzwerfen um 3, 4, ja 5 Uhr und später in ihre Behausung zurückgekehrt.

Diese Gesellschaft sollte nun noch durch das Schauspiel einer großen Illumination erfreut werden. Wer mit einiger Kenntniß der Topographie von Berlin nur den Abstand der oben genannten Punkte von einander, zu denen mindestens noch das Brandenburger Thor zu fügen ist, erwägt, wer ferner bedenkt, daß in allen Hauptstraßen entweder gar nicht oder nur im langsamsten Schritt und mit viertelstundenlangem Halten wider Willen gefahren werden durfte, folglich die schnellste, doch auch keineswegs freie und unbeschwerliche Cirkulation noch dem Fußgänger möglich, also eigentlich nur für diesen etwas zu sehen war, der wird die Zumuthung, daß man unter solchen Umständen der Illumination noch durch eine freudige und allgemeine Theilnahme gerecht werden sollte, wohl etwas stark finden.

Nun kommt die Jahreszeit noch erschwerend hinzu, nicht bloß wegen der Hitze, sondern noch mehr wegen der Helle. Der 16. Juni fällt schon in die Zeit der hellen Nächte; also erst stark in der zehnten Stunde konnte die Illumination in Gang kommen, während die vorangegangenen um 7 Uhr hatten beginnen können. Wer sich aber auf diese Nachtpartie noch einließ, der konnte doch — wenn auch nicht von den Privaten, so doch zum mindesten von den öffentlichen Festvorständen — die Rücksicht fordern, das Schauspiel nicht allzu ängstlich in Bezug auf die Zeit zu beschränken und den Schluß durch das Publikum, durch das Erlahmen und Verschwinden seiner Theilnahme bestimmen zu lassen. Schlag zwölf Uhr aber, während unter den Linden noch Kopf an Kopf gedrängt hin und her wogte, erlosch die Illumination um den alten Fritzen, erlosch das Zeughaus, das Museum, u. s. w. Und das wäre allenfalls zu rechtfertigen gewesen, wenn man die Illumination an diesem Abend eben nur als unumgänglichen Programmschluß in Scene gesetzt hätte, um sie am folgenden Abend vor einem ausgeruhten und genußfähigen Publikum als selbständiges Schauspiel zu wiederholen. Die Kosten des Anzündens und der Leuchtstoffe sind ja verschwindend klein gegenüber den Vorbereitungskosten für eine so ausgedehnte und glänzende Illumination. Aber keine Idee davon; man hatte ja genug Geld ausgegeben für ein Arrangement, das sich auf dem Festprogramm und in officiell begeisterten Festberichten unübertrefflich ausnahm. Was thut's, ob damit in entsprechendem Maße Freude bereitet war? Man war befriedigt ipso facto und vor sich selber groß.

Es sollte doch wohl eines recht künstlichen Sophisten bedürfen, um auseinanderzusetzen, wodurch sich im Wesentlichen solche Weisheit von den lustigsten Abderitenstückchen unterscheidet. Indessen man wußte den Effekt noch zu steigern. Einem tief gefühlten Bedürfniß abzuhelfen, hatten sich einige Stadtbezirke zusammengethan, die Soldaten an demselben Abend auch noch — tanzen zu lassen! Daß die Pflastersteine die Väter dieses Gedankens nicht schallend ausgelacht haben, kann nur darin seinen Grund haben, daß sie gewohnt sind, seit Jahren Alles über sich ergehen zu lassen. Die Ausführung des Gedankens entsprach dem denn auch vollständig. Es kommt ja bloß auf die „Idee" an; ob sie sich in praxi vernünftig oder unvernünftig gestaltet, ist ja ganz gleichgültig. Es wurde also der Beschluß gefaßt, den Dönhofsplatz zu einem Tanzplatz für die Soldaten herzurichten. Das ist doch großartig? Aber nur hinsehen! Nicht etwa der Platz, sondern ein ganz kleiner Theil desselben, dem an Größe mancher öffentliche Ballsaal und mancher Sommertanzboden in Berlin nur sehr wenig nachsteht, war zum Tanzlokal umgewandelt worden; und da man die löbliche Vorsicht gebraucht hatte, das Zauberfest unter dem Schutz der allgemeinen Müdigkeit abzuhalten, so reichten die Räume aus. Als Alles im Gange war, soll es, wie Kompetente berichten, „feenhaft" gewesen sein. Als ich wenige Minuten nach Mitternacht die Stelle betrat, lagen die Schauer der Nacht mit undurchdringlicher Dunkelheit über diesem Asyl der Freude gebreitet, und am nächsten Morgen begann schon der Abbruch.

Aber die „Idee" war doch sehr schön, und die Berichte noch viel schöner. Man frage aber einmal die Soldaten, was sie zu dem Raffinement dieser Ueberfütterung gesagt haben. Man wird Variationen des Themas hören: „sit modus in rebus", denn „μέτρον ἄριστον"; oder auf deutsch: „Alles hat seine Zeit". Unter anderm gilt das auch von dem Philisterthum. Die Zeit aber des Philisterthums ist die längstvollendete Vergangenheit; was mitunter zu berücksichtigen wäre.

Bruno Meyer.

Nekrologe.

B. **Johann Adolf Lasinsky**, einer der ältesten Landschaftsmaler Düsseldorf's, starb daselbst den 6. September 1871. Er wurde 1809 in Simmern geboren und bezog 1827 die Düsseldorfer Akademie. Hier gehörte er zu den Ersten, die mit Lessing und J. W. Schirmer die Landschaftsmalerei selbstständig pflegten und diesen Kunstzweig, welcher der Schule später so großen Ruhm erringen sollte, mit Erfolg zur Geltung brachten. 1837 siedelte Lasinsky nach Coblenz und später von dort nach Köln über, wo er das Panorama der Stadt malte. Er kehrte aber 1854 nach Düsseldorf zurück, um dauernd hier zu bleiben. Seine Gemälde erinnern in gewisser Beziehung an die romantischen Landschaften Lessing's, aus dessen erster Periode, ohne dadurch an Selbständigkeit zu verlieren, und eine poetische Auffassung verleiht ihnen bei manchen Härten und einer oft unerfreulichen Herbheit den fesselnden Reiz, den wir an so manchen Werken jüngerer Künstler vermissen. Lasinsky ist den alten Traditionen treu geblieben, und da er auch in technischer Hinsicht keine Fortschritte machte, so fanden seine späteren Bilder nicht die Anerkennung, welche den früheren zu Theil geworden, was äußerst verstimmend auf ihn wirkte. Wir nennen von seinen Schöpfungen „Schloß Elz an der Mosel" (1831), den „Oberstein an der Nahe" (1834 und 1836) und den „Wachthurm im Winter bei Mondbeleuchtung" (1835), die sich sämmtlich durch eine stimmungsvolle Wirkung auszeichnen, sowie den später entstandenen Cyklus von großen Landschaften, der, im Auftrage des Fürsten von Hohenzollern ausgeführt, Ansichten aus dessen Erblanden zur Anschauung bringt.

Wilhelm Zahn, bekannt durch die von ihm herausgegebene Sammlung pompejanischer Wandgemälde, starb am 22. August in Berlin 71 Jahre alt.

Dr. E. Pinder, als Numismatiker nicht ohne Verdienst, zuletzt vortragender Rath im preußischen Cultusministerium und Vorsitzender des artistischen Sachverständigenvereins, dessen Namen man mit dem eigenthümlichen Mangel an leitenden Kräften in der öffentlichen Kunstpflege Preußens in Verbindung zu bringen pflegte, ist am 30. August gestorben. Ob die vakanten Direktorialstellen an Museen und Kunstakademien nun wohl besetzt werden?

Kunstliteratur und Kunsthandel.

E. S. **Kunstauktionen.** Die Firma Heberle in Köln kündigt die Versteigerung von drei Gemäldesammlungen zum 9. Oktober an. Die bedeutendste und interessanteste derselben ist die des verstorbenen Rentners Joh. Friedr. Fromm, 314 Nummern umfassend. Das Verzeichniß ist alphabetisch, nicht nach Schulen geordnet, was in vorliegendem Falle besonders wünschenswerth gewesen wäre, , da der ehemalige Besitzer nach bestimmten Richtungen hin, namentlich mit besonderer Vorliebe altdeutsche Gemälde, sammelte und diese seinem Kabinette einen besonderen Werth verliehen. Nächst den altdeutschen Bildern, von denen ein ansehnlicher Theil der

kölnischen Schule angehört, machen sich durch ihre Anzahl die Niederländer älteren Stils geltend, doch fehlen auch die Namen berühmter Meister des 17. Jahrhunderts nicht. Beim Durchblättern des Katalogs fielen uns einige kunstgeschichtliche Unrichtigkeiten auf. So ist z. B. das Todesjahr Holbeins d. J. mit 1558 angegeben und Memling wird noch Hemling genannt. Die beiden andern Sammlungen des Dr. Vosen und des Pastor van Essen sind nach Umfang und Qualität von weniger Bedeutung, obwohl es auch hier an einzelnen Namen von hohem Klange, als Duccio, Van Dyck, Rubens, nicht mangelt. — Der künstlerische Nachlaß von Peter Heß nebst einer Anzahl moderner Oelgemälde kommt am 25. d. Mts. in München durch den Kunsthändler Aumüller unter den Hammer. — Ebendort findet in der Montmorillon'schen Kunsthandlung am 17. October der Aufstrich einer interessanten Sammlung von Kuriositäten, Kunstwerken und Kunstarbeiten der verschiedensten Art statt, darunter Mobiliar, Krüge und andere Geräthschaften, Schmuckgegenstände, Waffen, Ofenkacheln, Glasmalereien rc. Bei der auch in Deutschland wachsenden Neigung, mit den Erzeugnissen der Kunstgewerbe früherer Zeiten Wohn- und Gesellschaftsräume auszustatten, werden Versteigerungen dieser Art zweifelsohne mit der Zeit lebhaften Zudrang finden.

Personalnachrichten.

* **Der Maler Theodor Rothbart** in Nürnberg wurde an die durch Thäter's Tod erledigte Stelle eines Conservators des Münchener Kupferstichkabinets berufen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Wiener Weltausstellung. Die Aussteckung des Platzes für das Weltausstellungs-Gebäude im Prater ist beendet. Noch nie ist die Veranstaltung einer Weltausstellung territorial so begünstigt gewesen, wie dies bei der des Jahres 1873 der Fall sein wird. Weder in Paris noch in London hat ein Raum von gleicher Ausdehnung und ähnlichen landschaftlichen Reizen in so unmittelbarer Nähe der belebtesten Stadttheile zur Verfügung gestanden. Nirgends waren die Bedingungen für die Kommunikation günstiger als in Wien, wo der Ausstellungsplatz seiner ganzen Länge nach zu beiden Seiten von Wasserstraßen bespült wird, die Eisenbahnlinien der größten Transport-Anstalten in das Centrum des Ausstellungsplatzes münden und ein wohldurchdachtes Netz bestehender, zu erweiternder und neu herzustellender breiter Straßenzüge den Verkehr möglichst erleichtern wird. Der Prater ist schon im Jahre 1866 von dem Wiener Gemeinderathe, der diese Frage in Folge Aufforderung des damaligen Handelsministers Freiherrn v. Wüllerstorf eingehenden Debatten unterzog, sowie von der niederösterreichischen Handelskammer als der geeignetste Platz für eine Weltausstellung erkannt worden. Später wurde für diesen Zweck speziell die Schützenfestwiese in's Auge gefaßt. Es erwies sich indessen bei genauer, im Juni 1870 vorgenommener Prüfung der Bodenbeschaffenheit das für das Schützenfest benützte Plateau sowohl aus räumlichen Gründen wie auch mit Rücksicht auf die Elevations-Verhältnisse des Bodens als ungeeignet. Dieselben hätten kostspielige Fundirungen erheischt, und räumlich wäre der Platz, wie trefflich er sich auch für das Schützenfest geeignet hat, für eine Weltausstellung ungenügend gewesen, abgesehen davon, daß er in Folge des alljährlich wiederkehrenden Aufsteigens des Grundwassers meist noch im April durchfeuchtet ist. Desto dankenswerther erscheint also die Municifenz des Kaisers, der seinen Privatbesitz im Prater zur Verfügung stellte und die Benützung der anderen anstoßenden hofärarischen Pratergründe gestattete. Der somit für das Ausstellungsgebäude gewonnene Platz ist hoch gelegen und schon von der Natur gegen jede Ueberschwemmungsgefahr geschützt, deren Wiederkehr, abgesehen von der günstigen Lage, durch die technischen Arbeiten der dem Ausstellungs-Unternehmen in jeder Weise entgegenkommenden Donau-Regulirungs-Kommission gehoben ist. Schon im nächsten Jahre, 1872, wird nämlich die Absperrung am Nußdorfer Sporn nach dem System des Hofrathes v. Engerth vollendet sein und die Baggerung im Donaukanale noch in diesem Jahre vorgenommen werden. Der auf diese Weise gegen jede Wassergefahr gesicherte Platz für die Ausstellung beginnt bei dem dritten Kaffeehause und erstreckt sich bis zum Stabelauer Damm der Staatseisenbahn. An der linken Seite der Hauptallee gelegen, ist er einerseits durch diese und die vom dritten Kaffeehause zur Feuerwerks-Allee führende Straße, durch die Feuerwerks-Allee selbst, ferner den Donau-Regulirungs- und den Stabelauer Eisenbahn-Damm begrenzt. Der gesammte Ausstellungsplatz ist somit vier und einhalbmal so groß als die Schützenfestwiese, die nur 506,409 Quadrat-Meter (88 niederösterreichische Joch) umfaßt. Er ist größer als die Plätze, welche den vorangegangenen Weltausstellungen zur Verfügung standen. Es umfaßte nämlich der Ausstellungsplatz

			Quadrat-Meter.	
in London (Hydepark)	1851	.	81,591	(14 österr. Joch)
in Paris (Champs-Elysées)	1855	.	103,156	(18 „ „)
in London (Brompton)	1862	.	186,125	(32 „ „)
in Paris (Champ de Mars)	1867	.	441,750	(77 „ „)
während er in Wien (Prater)	1873	.	2,330,631	(405 „ „)

beträgt. Das Hauptgebäude der Ausstellung von 1873 allein ist nahezu 950 Meter (500 Klafter) lang und hat somit eine Ausdehnung, die der Länge der ganzen Jägerzeile vom Praterstern bis zur Ferdinandsbrücke gleichkommt. Der Prater mit seinem üppigen Baumschmuck wird das Gebäude wie ein Rahmen umgeben und die Reize desselben erhöhen. Während das Marsfeld nur künstliche Baumpflanzungen erhalten konnte, wird der Ausstellungsplatz im Prater ein Bild wirklicher Naturschönheit zur Anschauung bringen. Es ist einleuchtend, daß der Prater daher nicht, wie vielleicht hier und da befürchtet werden mag, durch die Ausstellungs-Arbeiten verwüstet werden wird; er soll vielmehr ohne Beeinträchtigung seiner herrlichen Naturreize von sachkundiger Hand geschmackvoll verschönert und in einer der Bedeutung seines Namens würdigen Weise kultivirt werden. Die gesunden Bäume werden geschont und nur insoweit ihre Entfernung unerläßlich ist, vermittelst der verbesserten französischen Transplantations-Maschinen versetzt werden. Die so erzielte Verschönerung des Praters wird nicht ohne Rückwirkung auf die Stadt bleiben und gewiß zur Aufnahme der Idee führen, die Praterstraße wieder mit Bäumen zu bepflanzen, in deren Schmuck sie uns alte Kupferstiche noch zeigen.

* **Zur Holbein-Ausstellung** hatten sich theils während der offiziell festgesetzten Kongreßtage (1. — 4. September), theils früher oder später folgende Kunstgelehrte, Künstler und Kunstfreunde in Dresden eingefunden: v. Alten, Allihn, Ambros, Bayersdorfer, Benndorf, Bode, Börner, Carriere, Crowe, Dobbert, Eggers, v. Eitelberger, Fechner, Felsing, Gaedertz, Gräf, Grimm, v. Grüneisen, Hagen, Hemsen, O. Heyden, His, Holms, Jansen, Justi, Lessing, Lippmann, v. Lübke, v. Lützow, Br. Meyer, J. Meyer, Meyer von Knonau, Miethke, Mitchell, Mothes, Pietsch, Plockhorst, Riegel, Ruland, Seemann, Suermondt, Thausing, Ulrici, V. Vischer, Vögelin, Wesendonck, Wessely, Woermann, Woltmann. Von Seiten der Dresdener Kunstbehörden und Kollegen wurde den Gästen der Aufenthalt in der reizenden sächsischen Hauptstadt auf jede Weise angenehm gemacht; sämmtliche königliche Kunstsammlungen standen ihnen zu freiem Eintritt offen, und vor Allen verdient Hr. Hofrath v. Zahn für die unermüdliche Liebenswürdigkeit, mit welcher er den Fachgenossen als kundiger Cicerone zur Seite stand, den wärmsten Dank. Am 2. September versammelten sich die Kongreßmitglieder zu einem Festmahl, bei dem es an ernsten und launigen Trinksprüchen nicht fehlte.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Die von Holbein gemalte Tischplatte,** deren Patin gedenkt („Tabula quadrata, quinque circiter palmorum, in qua choreae, piscationes, venationes, hastiludia, aliaque ludicra plurima picta conspiciuntur"), und die bisher für verschollen galt, ist von Prof. S. Vögelin in Zürich auf dem Speicher der dortigen Bibliothek wieder aufgefunden worden und noch nachträglich in Dresden zur Ausstellung gekommen. Der glückliche Entdecker berichtet ausführlich über das interessante Werk in vier Aufsätzen der Frankfurter Zeitung (August und September d. J.), worauf wir die Leser vorläufig verweisen.

B. **Der Bildhauer Josef Reiß** in Düsseldorf, welcher, seitdem er seine Studien unter Leitung von Julius Bayerle beendete, eine große und erfolgreiche Thätigkeit entfaltet, hat neuerdings einige interessante Arbeiten vollendet, die im Dom zu Neuß ihre Aufstellung finden sollen. Sie sind für einen der heiligen Jungfrau geweihten Altar bestimmt und zeigen

mit Beziehung auf den Rosenkranz die Madonna mit dem Kinde, und in zwei Reliefs die Geburt des Heilandes und die Begegnung desselben mit seiner Mutter auf dem Wege zum Kreuz. Auch am Südportal der Lambertuskirche in Düsseldorf sind vor einiger Zeit zwei von Reiß ausgeführte Figuren der Schutzpatrone derselben, St. Apolinarius und St. Pankratius, aufgestellt worden, und es steht zu hoffen, daß der Künstler beauftragt werden wird, in gleicher Weise für das Nordportal, welches ebenfalls restaurirt werden soll, auch die beiden andern Patrone der Kirche, St. Lambertus und St. Thomas, auszuführen. Jedenfalls eignet sich die Begabung des Meisters sehr zu derartigen Arbeiten im kirchlichen Styl, in dessen Geist er so vollständig eingedrungen ist, daß selbst manche seiner Schöpfungen, die für andere Zwecke bestimmt sind, unverkennbar dessen Gepräge tragen, wie die von den Attributen der bildenden Künste umgebene Gestalt der Kunst zeigt, welche als Relief außen über dem Eingange zur Kunsthalle des fürstlichen Schlosses in Sigmaringen prangt. Deßhalb war Reiß auch ganz in seinem Elemente, als ihm der Auftrag wurde, die Kirche in Gräfrath bei Neuß mit mehreren Werken zu schmücken, welche er sämmtlich in Baumberger Stein ausgeführt hat. Das bedeutendste derselben ist ein großer Altar mit verschiebenen Reliefs und den Statuetten der Kirchenpatrone St. Stephanus und St. Georg, dessen Spitze eine schöne Gruppe zeigt, welche in der Figur Gott-Vaters mit der Leiche Jesu und der Taube des heiligen Geistes die Dreifaltigkeit personifizirt, zu deren Seiten anbetende Engel knieen, während in den Reliefs die Hindeutung auf die Erlösung und ihre Nachwirkung im h. Meßopfer dargestellt ist. Auch die Statuen der Heiligen Petrus, Paulus, Matthäus und Hubertus hat der Künstler dort in der Größe von fünf Fuß ausgeführt; dieselben sollen noch um zwei Figuren vermehrt werden, wodurch dieser prächtige künstlerische Schmuck einer bisher wenig beachteten Kirche seinen Abschluß erhält. Auf dem Wege von Gräfrath nach Glehn befindet sich ebenfalls seit nicht langer Zeit ein Skulpturwerk von Reiß, das auf Bestellung des Rittergutsbesitzers Weidenfeld auf Birkhof ausgeführt, die sechs Fuß hohe Figur des kreuztragenden Heilandes darstellt. Es ist im Schatten einer uralten Linde aufgestellt und verbindet, wie alle Arbeiten des Künstlers, tiefe religiöse Empfindung mit gediegener Ausführung.

B. **A. Siegert** in Düsseldorf hat im Auftrage der Herrn Bismayer und Kraus eine kleinere Wiederholung seines trefflichen Gemäldes: „Ein Liebesdienst“, dessen Nachbildung wir in der Zeitschrift brachten, kürzlich vollendet, welche dieselben Vorzüge wie das große Bild aufweist, das gegenwärtig eine Zierde der Hamburger Galerie ist. Auch ein anderes neues Werk von Siegert, welches sich im Besitz des Herrn Lepke in Berlin befindet, verdient ehrende Anerkennung. Es betitelt sich „Der Letzte seines Stammes“ und ist bei einfacher Komposition von ergreifender Wirkung.

B. **Corneliusdenkmal in Düsseldorf.** Herr von Kühlwetter, der seit dem 1. September das Oberpräsidium der Provinz Westfalen übernommen hat, wird auch nach seiner Uebersiedlung den Vorsitz des von ihm in's Leben gerufenen und so energisch geförderten Vereins zu Errichtung eines Standbildes für Peter von Cornelius in dessen Vaterstadt Düsseldorf beibehalten und glaubt sogar in Münster dem Unternehmen durch Eröffnung neuer Hülfsquellen bedeutend nützen zu können, indem er den reichen westfälischen Adel dafür zu gewinnen hofft, welcher ja stets den künstlerischen Bestrebungen Rheinlands vortheilbringendes Interesse zugewandt hat. Durch den Krieg und die längere Abwesenheit des Herrn von Kühlwetter, der bekanntlich als Civil-Komissar im Elsaß fungirte, war die ganze Angelegenheit in Stillstand gerathen, und ist es daher sehr zu wünschen, daß sie von Neuem kräftig angeregt werde, um die noch fehlenden Mittel für das Cornelius-Denkmal zu beschaffen. Bis jetzt sind etwa achttausend Thaler vorhanden, man glaubt aber für die Vollendung des Werkes wohl 20,000 Thaler nöthig zu haben, so daß also noch immer eine beträchtliche Summe erforderlich ist.

Bei der Konkurrenz um den Frankfurter Theaterbau hat der Plan des Professor Lucä in Berlin durch einstimmigen Beschluß der Richter den Preis errungen

Neue Museen in Wien. Zum Behufe der Erprobung der von dem Architekten Hasenauer vorgeschlagenen Beleuchtungsart für die Gemäldegalerie der neuen Wiener Museen war in den letzten Wochen vor dem Burgthor ein Holzbau errichtet, welcher einen Saal mit Oberlicht und einige Nebenräume mit Seitenlicht in den D[illegible] bäudes enthielt. In diesen Rä[illegible] aus dem Depot des k. k. Belve[illegible] und eine Kommission ernannt, bes[illegible] E. Brücke, Galerie-Direktor En[illegible] Prof. K. Mayer, Prof. F. La[illegible] F. Friedländer, welche ihr Vo[illegible] probe in der „Wiener Zeitung“ demselben heißt es: „Die Kommi[illegible] samkeit vorerst der in letzter Zei[illegible] zu, ob eine neu zu errichtende Bi[illegible] zeit schon oft, wenn auch nicht [illegible] Oberlicht entbehren und mit Seite[illegible] könne, oder ob die Anwendung [illegible] erscheine. Diese Frage wurde m[illegible] antwortet, daß den Anforderung[illegible] stellung einer Bildergalerie gestell[illegible] des Oberlichtes nicht mehr gut ent[illegible] Vergleichung aller Vor- und Na[illegible] tungsarten muß nothwendig zu be[illegible] viel darauf ankommt, durch eine [illegible] stellung der Bilder die Vortheile [illegible] daß dies aber wieder nur dan[illegible] Galerie beide Beleuchtungsarten [illegible] spricht die Kommission ihre große [illegible] daß dem Architekten die Gelegen[illegible] einem Versuchsbaue die Konstrukti[illegible] zu erproben, ehe er die Ausfüh[illegible] Angriff nimmt. Die Kommission [illegible] auf Verwendung des Ober- als [illegible] günstigen Resultate der stattgefun[illegible] Befriedigung und die Ueberzeugu[illegible] Beruhigung an die Ausführung [illegible] schritten werden könne, ohne bes[illegible] bisher in anderen Galerien gem[illegible] holung erfahren würden.“

Neuigkeiten des Kunsthandels

Lützow, Carl F. A. von. Kirchenbaukunst. Eine Dars[illegible] christlichen Kirchenbaues durch il[illegible] mäler. Mit 29 Holzschnitten [illegible] Zweite verbesserte und stark verm[illegible] gr. Lex. 8. Leipzig, Seemann. [illegible]

Henke, W. Die Mensch[illegible] Vergleich mit der Antike. Lex. [illegible]

Urlichs, L. Die Anfä[illegible] Künstlergeschichte. 4°. Wü[illegible]

Overbeck, F. Griechis[illegible] Besonderer Theil. I. Band 1. Bu[illegible] Engelmann. 6⅓ Thlr.

Hammerich, Martin. Tho[illegible] Efter et Foredrag for Landsby[illegible] Mit 4 Holzschnitten 130 S. kl. 8.

Zeitschri[illegible]

Christliches Kunstblatt. Nr. 8 [illegible]

Pfannschmidt's Altar in Bethanien [illegible] der Makkabäer. — Janssen's Le[illegible] Sodoma. — Ueber die Restaurati[illegible] Von K. D. Haßler. — Generc[illegible] religiöse Kunst. — Der westliche Le[illegible] Abb.). — Kirchenbanner. — Das Klo[illegible]

Mittheilungen des österr. M[illegible]

Die Industrie-Ausstellung zu Lond[illegible] Thonwaaren. — Die Klagenfurter [illegible] in Eger.

Kunst und Gewerbe Nr. 32 [illegible]

Schwind und das deutsche Kunstg[illegible] Beilagen: Moderne Friese (K. Hil[illegible] mann); moderne Consolen in La[illegible] Thonwaaren-Industrie. Von Jul. F[illegible] (Lieck & Heider); Sessel (O. Titz) [illegible] bein und Metall (C. Stegmann).

Deutsche Warte. Heft 4.

Umschau auf dem Gebiete der Ku[illegible] Bruno Meyer. — Hugo Freiherr [illegible]

Im neuen Reich. N. 1—31.

Die antike Marmorata in Rom. - [illegible] Th. Mommsen. — Berliner Ku[illegible]

dem Kriegsschauplatze. Von Ant. Springer. — Zur Erinnerung an M. v. Schwind. — Neue kunstgeschichtliche Literatur. — Tizian und Pordenone. Von J. A. Crowe. — Infallible Aesthetik. — Hans Makart und Richard Wagner. Von. W. Lübke. — Geschichte des capitolinischen Museums. Von Carl Justi. — Das industrielle Muster- und Modelleigenthum. Von A. Oppenheim.

Photograph. Mittheilungen. Juli.

Ueber die Bedeutung der Kleidung in der Portraitphotographie. Von Hans Hartmann (Schluss). — Einige Bemerkungen über Hintergründe Von Fritz Leuckhardt. — Photogr. Reproduction von Oelgemälden. Von Scamoni.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 13—16.

Panthéon national. — Frans Hals (fin). — De la nécessité d'un mouvement artistique flamand. — Exposition de Namur. — La chaire de verité de l'église de Vinderhaute. — Exposition de Namur. — Tableaux hollandais du musée de Vénise. — Découverte de peintures murales. — Le Catalogue du musée de Gand par A. P. Sunaert.

The Academy Nr. 28—31.

Retberg's Dürer's Engravings on Copper and Wood. — Discovery of the Temple of Diana at Ephesus. — Graesse's Guide de l'Amateur. — Art notes from Central Italy. — Michaelis' Parthenon.

Gewerbehalle. Nr. 9.

Die Kunst in China und Japan und ihre Bedeutung für die moderne Kunstindustrie. Von Jakob Falke. — Romanische Schlußsteinrosetten. Eckpilaster am Palazzo de' Leoni in Ferrara. — Karyatide und Konsole (Chr. Lehr). — Füllung (W. Genutat). — Füllung aus der Mappe für Stickerei von Fr. Fischbach. — Büffet in Eichenholz (Atelier für Renaissance). — Hut und Schirmständer (G. Aitchison). — Grabmal im maurischen Stile (A. Ortwein) — Thürdrücker und Fensterpassquill für Bronzeguß (A. Töpfer). — Wanduhr in Eichenholz (Escalier). — Weinkühler (W. Wolanek). — Vasen in gefärbter Steinmasse (A. Kurz). — Laterne und Glocke für einen Bahnhof (C. Dollinger). — Armband und Medaillon (Mayer und Plauer). — Schloß und Eckstück von Silber für ein Album (Schäffer).

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. IV. Jahrg. III. Heft.

Alte Zweifel und neue Vermuthungen über den Urheber der Sebastiansaltartafel. Von Ed. His. — Kleine Holbeinforschungen Von W. Schmidt. — Die angezweifelten Dürerzeichnungen in Berlin, Bamberg und Weimar. Von A. v. Zahn. — Unbekannte Bildnisse von Dürer's Frau und Mutter. Von Alfr. Woltmann. — Nachträge zu dem Verzeichniss der Holzschnitte nach Hans Holbein d. J. Von Alfr. Woltmann. — Ein merkwürdiger Kupferstich der „Poesie" nach Raffael. Von H. Riegel. — Aufsätze von Goethe über bildende Kunst. — Bibliographie und Auszüge.

Inserate.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von **C. Grumbach** in Leipzig.

VI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

6. Oktober



Nr. 24.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint am 1. und 3. Freitag eines jeden Monats, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Das **erste** Heft des **siebenten** Jahrganges der „Zeitschrift für bildende Kunst" wird am 20. Oktober ausgegeben. Gesteigerte Druckpreise und erhöhter Aufwand für Illustrationen und Kunstbeilagen machen einen kleinen Aufschlag des Abonnementspreises für den Jahrgang nöthig. Derselbe beträgt fernerhin 6 Thaler incl. des künftig alle 14 Tage erscheinenden Beiblatts „Kunst-Chronik", welches, gesondert bezogen, mit Beginn des neuen Jahrganges mit 1 Thlr. 20 Sgr. pro anno berechnet wird.

Mit der wachsenden Theilnahme, welche die gebildete Welt Deutschlands den künstlerischen Dingen, dem Kunstleben der Gegenwart sowohl wie der historischen Entwickelung der schönen Künste zuwendet, mehren sich naturgemäß auch die Kapacitäten, die sich der Kunstforschung und der Verarbeitung ihrer Resultate zu historischen Schilderungen einzelner Epochen, Schulen und Meister mit Erfolg widmen. So begünstigt, hat sich denn von Jahr zu Jahr mit dem Leserkreise auch der Kreis der literarischen Kräfte, über welche die Zeitschrift verfügt, erweitert. In ähnlicher Zunahme sind auch die artistischen Kräfte begriffen, welche sich an der Ausstattung der Hefte als Zeichner, Stecher, Holzschneider u. s. w. betheiligen.

Zur Aufnahme in die nächsten Nummern sind u. A. folgende Artikel bestimmt: William Hogarth, von Carl Justi. — Die Renaissance in Bayern, von W. Lübke. — Die Kunst im Elsaß, von Alfr. Woltmann. — Die Schule von Haarlem, von W. Bode. — Rembrandt's Anatomie, von C. Vosmaer. — Die neuesten Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum, von R. Engelmann. — Das Dionysostheater in Athen, von C. von Lützow. — Die Restauration des Kölner Rathhauses, von L. Ennen. — Christian Morgenstern, eine biographische Skizze. — Henry Leys, von E. Fetis. — Die jüngsten Leistungen der Dresdener Bildhauerschule, von C. Clauß. — Bendemann's Wandgemälde in der Aula der Realschule zu Düsseldorf. — Ueber Freskomaltechnik, von J. A. Kranner.

Außer den zahlreichen Abbildungen, welche die vorstehenden Artikel begleiten, wird der neue Jahrgang die Fortsetzung der **Meisterwerke der Kasseler Galerie** in Radirungen von Prof. **W. Unger** bringen, ferner eine Anzahl trefflicher Blätter nach modernen Meistern, als A. Achenbach, Meissonier, E. Blaas, Defregger, Ruths rc. veröffentlichen.

Die Verlagshandlung.

Die angezweifelten Dürerzeichnungen*).

Im 4. Hefte des 6. Jahrganges der Zeitschrift für bildende Kunst hat Herr M. Thausing die bekannte, in den Sammlungen von Berlin, Bamberg und Weimar zerstreute Reihenfolge von Bildnißköpfen in Kohle oder Kreide, welche man bisher unbedenklich Dürer zuzuschreiben pflegte, als plumpe Fälschungen einer späteren Zeit gebrandmarkt. Der geschätzte Dürerforscher geht dabei mit einer souveränen Entschiedenheit zu Werke, die auf den ersten Blick stutzig machen kann; denn nach ihm sind diese Köpfe, denen er „eintönige Oede, hohle Dürftigkeit und Unvollkommenheit" vorwirft, das Werk eines „ganz gleichgültigen

*) Dieser Artikel ist vor dem Erscheinen des im 3. Hefte des laufenden Jahrganges der „Jahrbücher für Kunstwissenschaft" abgedruckten Aufsatzes von A. v. Zahn geschrieben, der sich mit demselben Gegenstande befaßt und zu dem Resultate gelangt, daß die in Rede stehenden Zeichnungen zwar nicht von Dürer selbst, wohl aber von einem Künstler der ersten Hälfte des 16. Jahrh. herrühren. A. d. R.

Stümpers," eines „an Kühnheit, Konsequenz und Fruchtbarkeit wohl einzig dastehenden Fälschers." Diese Thatsache liege zu klar am Tage, meint Herr Thausing, um nicht sogleich anerkannt zu werden, sobald sie einmal entlarvt sei; ja es bleibe räthselhaft, daß bisher noch Niemand den Muth gehabt, dies auszusprechen. Nach einem solchen Verdikt konnte es im ersten Moment scheinen, als ob die Frage der Aechtheit dieser Zeichnungen für alle Zeit in verneinendem Sinn entschieden sei, und es wurde schier zu einem Zeichen geringer Einsicht gestempelt, wenn Jemand noch für diese Stümperarbeiten in die Schranken treten wollte.

Trotzdem ist dies geschehen. A. von Eye, der neueste Biograph Dürer's, hat im Anzeiger des Germanischen Museums 1871, No. 3 den hingeworfenen Handschuh aufgenommen, die Verdächtigungen Thausing's zurückgewiesen, den äußeren Thatbestand in Betreff der Herkunft der Sammlung festgestellt und aus inneren Gründen die Ächtheit der Zeichnungen dargelegt. So gediegen seine Ausführungen sind, so fein namentlich seine Bemerkungen über den physiognomischen Gesammtcharakter der Köpfe, in welchen er mit Recht das unverkennbare Gepräge der Reformationsperiode darlegt, so würde ich doch mich nicht getraut haben, in diesem Streit ein Urtheil abzugeben, selbst nur eine Ansicht auszusprechen, wenn ich nicht kürzlich Gelegenheit gehabt hätte, die in Bamberg befindlichen Köpfe dieser Reihenfolge, sechzig an der Zahl, eingehend zu prüfen. Da meine Erinnerung sowohl von den Berliner wie von den Bamberger Köpfen etwas verblaßt war, so muß ich gestehen, daß Thausing's unfehlbar sicherer Ton mich stutzig gemacht und einen starken Verdacht gegen die Zeichnungen in mir erweckt hatte. Ich ging daher mit gespannter Erwartung und mit eben so reger Zweifelsucht an die Durchsicht der Blätter. Bekanntlich sind die verdächtigten Köpfe sämmtlich im Profil von der Rechten zur Linken gezeichnet, und zwar mit Kohle oder Kreide in äußerster Flüchtigkeit hingeworfen, wie es nur geschieht, wenn es gilt, einen rasch vorüber eilenden Moment im Fluge festzuhalten. Daß auf solche Weise nicht Zeichnungen entstehen können von jener subtilen Schärfe und detaillirenden Feinheit der Ausführung, wie wir sie an Dürer's zahlreichen Blättern gewohnt sind, liegt auf der Hand. Gerade solche Augenblicksskizzen, wie wir sie hier vor uns haben, sind wir von Dürer meist nicht gewohnt, und es würde in der That von unbegreiflicher Kopflosigkeit zeugen, wenn ein Fälscher einen Meister in einer Darstellungsweise nachbilden wollte, welche man von diesem gar nicht kennt, mit welcher man also das Ziel jedes derartigen Betrugs, die Täuschung, gar nicht erreichen könnte. So war auch mir deshalb beim Betrachten der ersten Blätter diese Fremdartigkeit auffallend; aber je weiter ich kam, je länger und je öfter ich prüfte, desto fesselnder wurde der Reiz dieser unscheinbaren Zeichnungen. Erwägt man vollends, daß dieselben wahrscheinlich im 17. Jahrhundert von einer täppischen Hand an den Konturen ausgeschnitten, auf anderes Papier geklebt und mit neuen Unterschriften im Charakter jener Zeit, (nicht wie Herr Thausing meint, in dem des 18. Jahrhunderts) versehen worden sind, wodurch der Hauch der Unberührtheit wesentlich getrübt und die Weichheit der Umrisse erheblich geschädigt wurde, so muß man noch mehr staunen über die ausdrucksvolle Lebendigkeit dieser Köpfe. Freilich für Den, welchem äußere Korrektheit, untadelige Regelrichtigkeit das Höchste in der Kunst sind, giebt es hier viele Steine des Anstoßes. Wer wird Herrn Thausing manche verzeichnete Ohren, verkümmerte Hinterköpfe, zu dick gerathene Hälse nicht bereitwillig zugeben? Aber was will das alles sagen angesichts der schlagenden Prägnanz, mit welcher überall ein individuelles Leben zur Erscheinung gebracht ist, mit einer Feinheit der Abstufungen, die am überraschendsten da heraustritt, wo Köpfe von verwandten Grundzügen wiedergegeben sind. Betrachtet man sie einzeln, so glaubt man dieselben gesehen zu haben; hält man sie aber neben einander, so wird man überrascht sein von den anfangs unmerklichen Abstufungen der Profilführung, der Mundbildung, des Falles der Haare, besonders aber des Ausdrucks der Augen, mit einem Worte Verschiedenheiten und Variationen desselben Grundtypus, wie sie selbst der größte Meister nicht zu erfinden, vielmehr nur die Natur in ihrer unerschöpflichen Mannichfaltigkeit hervor zu bringen vermag. Aus der Soldan'schen Publikation, die ja Jedermann erreichbar ist, nenne ich als derartige Parallelen den Bischof von Speyer und den von Regensburg („Johannes Administrator"); Thomassin von Genua, Friedrich von Bayern und Ulrich von Hutten; Bischof Albrecht von Mainz und Abt Melchior Pfinzing; Meister Lucas von Leyden und Bonaventura Fortenbach. Die Richtigkeit der Unterschriften lasse ich ganz dahin gestellt sein; manche werden leicht als richtig nachgewiesen werden können; bei andern liegen grobe Verwechselungen auf der Hand, wie sie beim Ausschneiden, Aufkleben und Hinzufügen neuer Inschriften leicht passiren konnten. Da wir die Blätter nicht mehr im ursprünglichen Zustande besitzen, beweisen Irrthümer dieser Art nichts gegen die Echtheit der Köpfe, die Frage wird sich vielmehr zu einer rein künstlerischen zuspitzen, und die größere oder geringere Feinheit des prüfenden Auges wird dabei in erster Linie in Betracht kommen. Wenn Herr Thausing in seinem Angriff ein mitleidiges Achselzucken dafür hat, daß die Hauptstadt des neuen deutschen Reiches keine besseren Denkmäler von Dürer's Kunst aufzuweisen habe, so wird man darin vielleicht den begreiflichen und verzeihlichen Stolz des Vorstandes der berühmten Albertina zu Wien erkennen; wenn A. v. Eye ihm entgegen getreten ist, so rechnet man ihm das möglicherweise als dem Biographen Dürer's und dem Mitherausgeber der Zeichnungen nur als Akt der Vertheidigung

an. Wenn dagegen der Unterzeichnete sich in seinem Gewissen verpflichtet fühlt, die Ueberzeugung, welche sich ihm kürzlich bei Besichtigung der Bamberger Blätter aufgedrängt hat, öffentlich auszusprechen, so wird man ihm wenigstens die völlige Unbefangenheit zugestehen müssen. Ein mathematischer Beweis ist in solchen Dingen bekanntlich nicht zu führen; wer aber einen nicht voreingenommenen, mit künstlerischen Werken vertrauten Blick mitbringt, den darf ich wohl noch auf einige Punkte aufmerksam machen.

Zunächst ist zu beachten, wie selbst die in den hingeworfenen Skizzen mit äußerster Flüchtigkeit behandelten Theile niemals konventionell nach einer Schablone gezeichnet sind. Die Ohren z. B. hat der Künstler manchmal nur leicht angedeutet, aber jedes derselben ist individuell aufgefaßt, so daß die verschiedensten Variationen desselben mit treffender Charakteristik wiedergegeben sind. Daß allen diesen Feinheiten der Auffassung gegenüber an einen plumpen geistlosen Fälscher nicht zu denken ist, wird ein unbefangenes Studium der Blätter bald erkennen. Wer so wie es hier geschehen, die außerordentliche Mannigfaltigkeit des Lebens geistvoll zu erfassen, mit größter Sicherheit und Leichtigkeit in freiem Linienzug hinzustellen und bei dieser fast stenographischen Art der Aufzeichnung überall das Wesentliche der Charaktere mit den sparsamsten Mitteln wiederzugeben weiß, der verdient sicher den Namen eines tüchtigen Künstlers. Gerade die Leichtigkeit der Handschrift, die nichts konventionell Verflachendes hat, sondern in unmittelbarer Treue die leisesten Variationen der Natur zu fixiren weiß, liefert jedem Unbefangenen den Beweis, daß wir es hier mit Arbeiten aus den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts zu thun haben. Für Dürer selbst ist nichts in diesen Arbeiten zu gering, denn die Flüchtigkeiten der Zeichnung sind von jener Art, wie sie überall ein genialer Künstler, wenn er das Leben im Fluge aufzufassen hat, sich erlauben wird und muß. Wer sich erinnert, in welcher Weise auch jetzt noch unsre tüchtigsten Meister skizziren, der wird hier nichts Befremdliches finden. Ich darf hier wohl das Zeugniß eines befreundeten Malers anführen. August von Heyden, mit welchem ich, ehe mir die Blätter wieder zu sehen vergönnt war, den Angriff Thausing's besprach, wollte von der Unächtheit derselben nichts wissen: ein Votum, welches durch seine eigenen künstlerischen Leistungen, durch sein großes Interesse an den Schöpfungen alter Meister, vor Allem aber durch sein eindringendes Studium grade jener Epoche von Gewicht wird. Noch Eins kommt dazu. Hefner von Alteneck hat die Bamberger Köpfe vor einigen Jahren genau durchgenommen und beim Ablösen derselben auf der Rückseite von mehreren ebenfalls wohl erhaltene Köpfe der gleichen Hand- und Reihenfolge gefunden. Daß sie also wirklich aus einem Skizzenbuch herausgeschnitten und aufgeklebt worden sind, kann keinem Zweifel unterliegen. Auf einem dieser Köpfe findet sich noch die ursprüngliche Bezeichnung zum Theil erhalten. Man liest in Schriftzügen, die mindestens gesagt den wohlbekannten Dürer'schen zum Verwechseln gleichen, die Worte: „Künig von." Das Weitere ist der Scheere zum Opfer gefallen.

Nach alledem halte ich diese Zeichnungen nicht blos für ächte, sondern auch für ganz treffliche Arbeiten Dürer's, schon deshalb von hohem Interesse, weil sie uns eine Galerie seiner Zeitgenossen in der prägnanten Auffassung eines der ersten unserer Meister, wenn auch in flüchtigen Skizzen vorführen. Ja grade das rasch Hingeworfene dieser Risse giebt ihnen einen besondern Werth, da wir Dürer in ähnlicher Art der Darstellung sonst kaum kennen. Die Publikation der Soldan'schen Buchhandlung ist daher um so dankbarer aufzunehmen, als derartige Veröffentlichungen vom Verleger stets ohne Aussicht auf materiellen Erfolg, nur im Interesse für die Sache und aus Begeisterung für die Kunst unternommen werden. Im vorliegenden Falle hat die Herausgabe noch das besondere Verdienst, daß sie Jeden in Stand setzt, zu beurtheilen, ob diese Arbeiten nach Thausing's Behauptung das Werk eines stümperhaften Fälschers, oder nach der bis jetzt allgemein angenommenen Ueberlieferung Schöpfungen eines Dürer sind. — Zum Schluß nur noch eine Bemerkung. Wer die jüngsten Wandlungen kunstgeschichtlicher Auffassungen aufmerksam verfolgt hat, wird sich der Wahrnehmung nicht haben verschließen können, daß wir in die unsrer Wissenschaft so hochnothwendige Periode scharfer Einzelkritik des vorhandenen Materials nicht ohne gewisse tumultuarische Excesse eingetreten sind. In dem Streben nach strenger Prüfung des Thatbestandes ist bisweilen ein Eifer zu bemerken, der gelegentlich Miene macht, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Wer am einschneidendsten das kritische Messer handhabt, wer am rücksichtslosesten mit der Sonde operirt, hat in der Regel den Vortheil, durch Kühnheit zu überraschen, zu blenden, zu bestechen. Aber trotz solcher Uebertreibungen ist die Kritik heilsam, denn erst an ihr hat sich als ächt zu erproben, was man früher oft zu leichthin als beglaubigt anzunehmen gewohnt war. In diesem Sinne kann auch der Angriff Thausing's auf die Dürerzeichnungen nur erwünscht sein, weil er die Veranlassung bietet, dieselben von allen Seiten einer schärferen Prüfung zu unterwerfen. **W. Lübke.**

Die Kunst beim Siegeseinzuge der bayerischen Truppen in München.

München, im August 1871.

△ Es gab eine Zeit, in welcher die Künstler im öffentlichen Leben Münchens den Ton angaben. Das war, als ein großherziger Fürst die Priester der Kunst aus allen Theilen Deutschlands herbeirief, um seinen genialen Gedanken bleibenden Ausdruck zu geben. Die Künstlerfeste in der Menterschwaige, bei Schwaneck und in den

stolzen Räumen des königlichen Odeons hatten eine mehr als blos vorübergehende Bedeutung. Der aufmerksame Beobachter konnte ihren Einfluß auf die weitesten Kreise selbst nach Jahren noch verfolgen.

Seit Jahren hat sich die Stellung der Künstler zum öffentlichen Leben geändert. Es lag dies in dem Anwachsen der Stadt, in dem Umstande, daß der Schwerpunkt des Dichtens und Trachtens sich mehr und mehr der Politik zuwandte, nicht weniger aber darin, daß die materiellen Interessen sich merklich geltender machten, als dieß früher der Fall gewesen. Das Leben in München ward großstädtischer, aber allerdings auf Kosten der ideellen Richtung. Das mußten die Künstler zunächst fühlen, und sie standen deshalb schon vor Jahren in gerechter Würdigung der Verhältnisse von Manifestationen ab, die nicht mehr zeitgemäß waren.

Das aber kann nicht ausschließen, daß man sie vielfach in Mitleidenschaft zieht, wo es gilt, das ideale Element, wenn auch nur vorübergehend, auf den Thron zu erheben. So war der große unübertreffliche Festzug zum Jubiläum der Stadt im Jahre 1858 nicht blos ohne ihre Mitwirkung unmöglich, sondern geradezu ihr Werk, wie denn bekanntlich der zu früh heimgegangene Feodor Dietz den Gedanken zuerst anregte. Es war somit nichts natürlicher, als daß das Komité, dem die Anordnungen für den Siegeseinzug unserer tapferen Truppen nach ihrer Rückkehr aus Frankreich oblag, die Kunstgenossenschaft um Beirath und Mitwirkung ersuchte.

Der talentvolle Professor Emil Lange war es, der den Plan für die Dekoration der Via triumphalis (Ludwigsstraße) entwarf und damit einen neuen Beweis seines feinen Geschmackes lieferte. Die Bauten auf dem Universitätsplatze, bestehend aus vier Tribünen, von denen je zwei durch Arkadenwände im Rundbogenstyl des Universitätsgebäudes verbunden und durch ebenso viele Tableaux geschmückt waren, übertrafen Alles, was bei ähnlichen Gelegenheiten hier früher geleistet worden, an Großartigkeit und zugleich Heiterkeit des Eindruckes. Die vier Tableaux: die „Mäßigung“ von Prof. v. Ramberg, die „Weisheit“ von Prof. Thiersch, die „Stärke“ von Schwoiser und die „Gerechtigkeit“, gemalt von Lindenschmit, verriethen weder in Komposition noch Ausführung ihre vorübergehende Bestimmung. Nur Eines war zu beklagen, daß man die Schwierigkeit, die aus zerbrechlichem Gyps hergestellten Kolossalbüsten des deutschen Kaisers und des deutschen Kronprinzen, zwei treffliche Arbeiten Bierling's und Ungerer's, auf hohe Sockel zu bringen, nicht rechtzeitig ins Auge gefaßt hatte, und in Folge dessen gezwungen war, dieselben auf den Boden, oder was nicht viel besser war, auf niedere, mit Pflanzen markirte Untersätze zu stellen. An den Tribünen waren verschiedene kleinere Gemälde angebracht, die wie die großen Medaillons an den Flaggenbäumen auf dem Odeonsplatze von Schülern Piloty's herrührten. Diese Medaillons verkörperten theils in allegorischen Figuren, theils in Emblemen die Begriffe: Friede, Jagd, Wissenschaft, Ackerbau, Handel, Kunst und Industrie in allgemein verständlicher Weise und erfüllten so ihren Zweck ohne Frage ganz gut. Die Feldherrenhalle endlich war zu einer Ovation für den König bestimmt und durch den Bildhauer Adolf Guggenberger in einen Tempelhain umgewandelt worden. In dessen Mitte erhob sich über der großen Freitreppe ein im Styl der Halle gehaltener tempelartiger Bau, in welchem die von Professor Zumbusch modellirte Kolossalbüste des Königs aufgestellt war. Unter der Büste sah man ebenfalls von Zumbusch modellirte Medaillons mit den Kolossalköpfen der beiden Feldherren von der Tann und von Hartmann, in Relief, zu beiden Seiten der Königsbüste aber zwei zwölf Fuß hohe stehende Viktorien von Adolf Guggenberger. Der Gesammteindruck, den dieses Arrangement auf den Beschauer machte, war unleugbar ein sehr günstiger, so gerechte Bedenken auch Einzelne gegen den Tempel im Innern einer gedeckten Halle erheben mochten. Hinter den beiden Erzbildern Tilly's und Wrede's erhoben sich reiche Trophäen aus dem letzten Kriege im Blumen- und Flaggenschmucke.

Auf dem Hofgartenthore Klenze's hatte jene in Zink gegossene und mit einem stark röthlichen Bronzetone versehene Victoria ihren Platz gefunden, welche Prof. Widnmann für den Mittelbau des Maximilianeums in kolossalen Verhältnissen modellirt hat, welche aber immer noch auf die Vollendung des Maximilianeums wartet. Es wurde in der Presse vielfach der Wunsch ausgesprochen, diese Statue möge auf ihrem provisorischem Standplatze gelassen werden; man ist aber maßgebenden Orts nicht darauf eingegangen und zwar mit Recht, denn die Masse drückte allzusehr auf den niederen Bau. Was die Victoria selbst anlangt, so ist sie in vorschreitender Bewegung und im Begriffe, den Lorbeerkranz zu überreichen, dargestellt. Wie sich das mit dem Zwecke des Maximilianeums in Einklang bringen läßt, bleibt schwierig zu errathen. Uebrigens zählt die Statue zu den besseren Leistungen des Künstlers.

Wahrhaft bezaubernd war der Anblick der Façade des Palais des Prinzen Luitpold gegen den Odeonsplatz. Reiche Waffen- und Fahnengruppen unterbrachen die lange Linie des Dachgesimses, und in den Fensterpfeilern hoben sich Laub- und Blumengewinde an goldenen Schleifen von purpurnem Grunde ab. Das Ganze war so vollkommen im Sinne des Erbauers des Palais, Leo v. Klenze gedacht, daß er gewiß seine Freude daran gehabt hätte.

Allerorten zeigte sich die ordnende Hand der Künstler. Ein eigenthümlich schönes Ensemble aber hatte der treffliche Seder, artistischer Leiter des Kunstgewerbe-Vereins

dahier, bei der Dekoration des Akademie-Gebäudes unter Benutzung einer modifizirten Antike, des alten Löwen von der Treppe, und der Teppiche Raffael's hergestellt. An malerischer Wirkung kam keine andere Dekoration der letzteren gleich.

Zur Erinnerung an Eugen Eduard Schäffer.

(Schluß.)

III.

Eine gewisse Wandelbarkeit in Schäffer's Neigungen, die ihn weniger dauernd an ein bestimmtes Werk sich fesseln ließ, ist in seinen späteren Jahren an ihm unverkennbar. Es begegnete ihm zwar auch wohl in früherer Zeit, daß ein erster freudiger Anblick und der Reiz der Ueberraschung bei einer neuen Erscheinung ihn in Anerkennung, ja Bewunderung weiter führte, als ihm später lieb war. Wir wissen nicht genau, zu welcher Zeit es war, da kam ein fremder Kunsthändler mit einem angeblichen Raffael nach Frankfurt. Das Bild ward viel betrachtet, auch Schäffer sah es und es gewann ihn ganz. Er hatte nichts Eiligeres zu thun, als den Eigenthümer zu bitten, daß er ihm erlaubte, eine Zeichnung davon zu nehmen zum Behuf eines späteren Stiches. Mit dem ganzen frischen Enthusiasmus für die Sache ging Schäffer an die Zeichnung; während der kleinen Pause zur Mittagszeit mußte ein geschickter Schüler die Arbeit weiter fördern, die fertig zu sehen, ihm so sehr am Herzen lag. Kaum vollendet, ward die Kupferplatte zubereitet, die Arbeit des Grabstichels begann und rückte rüstig vorwärts. Da tritt eines Tages ein Bekannter in's Atelier und wie er die Platte und Zeichnung erblickt, sagt er scherzend: „Ach, Sie stechen die Madonna mit den Schweinsaugen!" Die etwas schiefe Stellung der Augen mochte ihn zu diesem Ausruf bewogen haben und — das begonnene Werk ward bei Seite gerückt und nicht weiter berührt.

Ein ähnliches, schnelles Umspringen zeigte er gegenüber den großen politischen Ereignissen der Zeit. Er stand, wie Viele in Frankfurt, bei Beginn des Krieges im Sommer 1866 auf Seiten Oesterreichs. Doch war er, nachdem die Geschicke ihren Gang vollbracht, ein warmer Anhänger der neuen Entwicklung Deutschlands.

Mochte sein warmes Empfinden ihn dann und wann etwas zu leicht und schnell hinreißen, er hatte ein feines, scharfes Auge und stellte manchmal das Urtheil Anderer richtig.

Passavant hat bekanntlich den früher für Kopie angesehenen, unter dem Namen „Degenknopf" bekannten, kleinen Kupferstich Dürer's für das Original erklärt und umgekehrt das bis dahin als Original geltende Blatt für spätere Kopie. Aber Schäffer ist es eigentlich, dem die Ehre der Entdeckung gebührt. Denn als Passavant eines Tages dies vermeintliche Original zum Ankauf für die Sammlung angeboten ward, kam er mit beiden Abdrücken zu Schäffer. Dieser vergleicht und vergleicht wieder und sagt alsdann: „Ja, diese Bartsch'sche Kopie ist ja viel vollkommener als das andere Blatt und ich halte unter beiden Blättern sie entschieden für das Original."

Von kleiner, aber wohlproportionirter Gestalt und leichtem, elastischem Gang war Schäffer nicht ganz frei von Selbstgefälligkeit an seiner äußeren Erscheinung.

Ein Mal bei einer Künstler-Maskerade in Frankfurt hatte er den Einfall, als der Geist von Hamlet's Vater zu erscheinen — in weißem Gewande, eine hochragende Gestalt. Da ruft ein Kollege: „Ich kenne den Geist, er ist nicht so groß, wie er aussieht, sonst brauchte er die hohen Absätze an seinen Stiefeln nicht!" Damals waren diese noch nicht so verbreitete Mode wie heutzutage und mochten ihn leicht kenntlich machen und — Geist und Absätze verschwanden alsbald aus dem Saal und erschienen für den ganzen Abend nicht wieder. Die Anspielung auf seine Größe hatte ihn verdrossen und er trug dem Kollegen die Bemerkung noch lange nach.

Ueberaus fleißig und thätig, gönnte er sich nur selten einen größeren Spaziergang, doch war er voll warmen Gefühls für die Schönheit der Natur. Und mit gleicher Wärme des Gefühls ergriff er eine gute Theateraufführung, ein schönes Buch, das er las, eine reizende oder erhabene Musik. Mäßig in Trank und Speise, aß er langsam und mit wahrem Behagen, wenn ein schmackhafter Braten vor ihm auf der Schüssel dampfte, und mundete ihm das schäumende Bier im hohen Glase, sagte er wohl einmal: „Ein kostbarer Trank!"

Nach vollbrachtem Tagewerk besuchte er gewöhnlich den Bürgerverein, durchblätterte mehrere Zeitungen oder die neu aufliegenden literarischen Erscheinungen und setzte sich später zu einer Parthie Schach nieder, das er gut und gerne spielte. Für einen Dritten wahrhaft komisch wirkten alsdann, während er seinen Zug ausklügelte, die leisen Gespräche, die er bald mit dem Gegner über seine Absichten, bald mit den Figuren des Brettes anknüpfte, als ob denen selbständiges Wollen und Handeln innewohnte. Die Antwort blieben sie ihm freilich schuldig, aber die lustige Hin- und Wiederrede verdeckte klüglich die Pause des Besinnens und kürzte sie dem Gegenpart.

So blieb sich seine äußere Erscheinung fast stets gleich, kaum daß die Zeit einige Falten tiefer in seine Stirne zog und sein volles starkes Haar etwas zu bleichen begann. Er sah jünger aus, als er war und wollte auch dafür gelten. Nie sprach er von seinem Alter, und als in München bei fröhlichem Beisammensitzen einmal Genelli ihn frug: „Nun, Professor Schäffer, wie alt sind Sie denn eigentlich?" sah er diesen erstaunt an, stand auf, ergriff sein Glas und sprach: „Hätte ich doch nie gedacht,

daß man in gebildeter Gesellschaft mir mit einer solchen Frage käme!" Er setzte sich an einen fernern Tisch und verwundert lächelnd blickten ihm die Andern nach.

Mit Liebe hing er an seinem Bruder und seinen näheren Verwandten und bewegte sich gern in ihrem Kreise. Verheirathet war er nie. Nach dem Ableben seiner Mutter hatte er mit einer älteren Schwester zusammengewohnt, die mit treuer, sorgsamer Liebe sein Hauswesen führte bis zu ihrem Tode im Jahr 1838. Die Natur schien es bei ihm auf ein hohes Alter abgesehen zu haben und er sprach auch wohl von einer dritten Reise nach Italien. Er sollte bald eine andere Reise antreten, von der keine Rückkehr erfolgt. Die Worte des Bruders haben uns seinen Eintritt in's Leben geschildert, sie mögen auch (und können es am besten) über seinen Ausgang berichten.

„Sonntag, den 20. November vergangenen Jahres, befiel ihn bei Tisch ein heftiger Schwindel. Der Arzt, den er zu Rathe zog, empfahl ihm die größte Ruhe und Vermeidung jeglicher Anstrengung. Er hatte in der letzten Zeit anstrengender gearbeitet und hoffte zuversichtlich in einigen Tagen die übernommene Arbeit zu vollenden — da traf ihn Donnerstag, den 24. November, in seinem Atelier ein Schlaganfall!

„Wie besorgt seine Familie und seine zahlreichen Freunde um den theueren Kranken waren, bedarf keiner Schilderung. Er selbst schien längere Zeit über seinen wahren Zustand in Täuschung befangen, wohl auch absichtlich den Gedanken daran fern zu halten. Doch mit ruhiger Ergebung äußerte er wiederholt: „Man muß ertragen, was Einem bestimmt ist!" und hegte, wenigstens in der ersten Zeit, die feste Hoffnung seiner Wiedergenesung. Wie freute er sich da auf den Tag, wo er sein Atelier wieder betreten würde. Er sollte nicht in Erfüllung gehen, dieser sein inniger Herzenswunsch. Sein Zustand verschlimmerte sich und ward durch eine hinzugetretene, von dem Arzte schon früher befürchtete Rippenfellentzündung in hohem Grade bedenklich. Seine Kräfte schwanden mehr und mehr, und es kamen Tage, wo er nur noch in lichten Momenten die, welche ihn theilnehmend umstanden, erkannte. Ein schmerzlich ergreifender Anblick: den noch vor wenigen Wochen so rüstigen, lebenskräftigen theuren Mann in solcher Hinfälligkeit zu sehen! Die Stunde der Erlösung nahte bald. Sonnabend, den 7. Januar, Nachmittags zwischen 3 und 4 Uhr entschlief er sanft, ohne die Bitterkeit eines schweren Todeskampfes empfunden zu haben.

„Wohlthuend war die ehrende Theilnahme, die sich bei dem Begräbniß am Morgen des 10. Januar in so hohem Grade kund gab. Sie zeigte, wie werth er Allen gewesen, die mit ihm im Leben in nähere Berührung gekommen waren. Seine Kunstgenossen schmückten seinen Sarg mit einem Lorbeerkranze, zum Zeugniß, daß wieder ein Meister auf dem Gebiete der Kunst dahingeschieden!"

Verzeichniß der Arbeiten E. E. Schäffer's

nach der Zeitfolge von ihm selbst aufgesetzt, bis zum Jahre 1859.

Arbeit	Jahr
2 Schulplatten	1819—20.
1 Wappen	1821.
Kopf aus dem Verkauf Joseph's (nach Overbeck)	1822.
3 Porträts: Maisonneuve, Niebuhr, Fürstin Salm-Dyk	1824.
Dante's Paradies (nach Cornelius)	1825.
Die Unterwelt (nach demselben)	1826—28.
2 Porträts: Albrecht Dürer und Campe	1828.
Die Nacht; Schicksalsgöttinnen (nach Cornelius) Porträt des Königs Ludwig	1829.
3 Hemmelink's	1831.
Anbetung der Könige — Kreuzigung Christi — Apostel Lucas — Entführung der Helena — Vermählung der Helena mit Menelaus — Vermählung des Peleus mit Thetis — 2 Studien — nach Cornelius	1832—33.
Der Ritter und sein Liebchen (nach Fellner) Christus am Kreuz (nach Schlotthauer) 1 Schraudolph	1832—33.
Madonna della Stella (nach Raffael)	1834.
Romeo und Julie (nach Cornelius) Die Verbrecher und Iphigenia (nach Kaulbach)	1835—36.
Euphrosyne (nach Steinle)	1838.
Die heil. Genofeva (nach Steinbrück) 1 Carstens	1839.
Erlkönig (nach Neher) Porträt Schelble's	1840.
Einführung des Christenthums (nach Veit)	1841.
Germania und Italia (nach demselben)	1842.
Heil. Thomas — 1 Kaiser — Maitrank-Pokal — Porträt Veit's	1843.
Madonna della Sedia (nach Raffael)	1848—49. Erschien 1851.
Ezzelino (nach Lessing)	1848—49.
Andacht am Kreuze (nach Giotto)	1850.
Fiesole, mehrere Blätter	1851.
Fernando und Miranda (nach Kaulbach)	1853.
1843 Kaiser Karl d. Gr. (nach demselben)	
Caliban (nach demselben)	1854.
Francofurtia (auf den Frankfurter Banknoten)	1855.
2 Raffael's in Arbeit, vorgerückte Platten	1856—59.
Tizian, himmlische und irdische Liebe.	

NB. Ohne Jahreszahl werden noch angeführt:

Christus, ein Kind segnend } nach Overbeck
Tod des heil. Joseph }
4 Stahlplatten.

Aus einem zweiten Verzeichniß (Arbeits-Diarium) vom Jahre 1869 geht hervor, daß Schäffer in diesem Jahre im Januar die Korrektur einer Platte nach Fiesole vornahm, den 18. Januar die neue Platte der Poesie begann, Mitte Februar an kleinen Platten für Dondorf arbeitete, im Februar die Platte Maria und Elisabeth nach Veit begonnen und bis zum 29. November, wo das Verzeichniß schließt, stets nur mit kleinen Unterbrechungen an der Poesie gearbeitet hat.

Außer seinem Berufe beschäftigte sich Schäffer auch viel mit schriftstellerischen Arbeiten, die sich in seinem

Nachlasse noch vorfanden. Das Meiste unvollendet. Viel gesammeltes Material, die Manuskripte aber durch vieles Hineinkorrigiren schwer zu lesen, besonders die kunstgeschichtlichen Arbeiten.

So fanden sich:

1) Kurzgefaßte Geschichte der Kupferstecherkunst.
2) Die Kupferstecherkunst in ihrer Entwickelung und Ausbreitung.

Dramatisches:

1) Die Kaiserkrone.
Heinrich der Stolze. Volksschauspiel. Enthaltend die Geschichte des Jahres 1138 in Deutschland (zur Widmung dem Könige von Bayern bestimmt), ist zum größten Theil in Reinschrift vorhanden.
2) Colombo. Eine Zauberkomödie (sollte unter dem fingirten Namen E. Bernard erscheinen).
3) Der Falke. Schauspiel in 1 Akt. Die Idee ist einer Novelle des Boccaccio entlehnt (vollständig in Reinschrift.)

F. Metz.

Nekrologe.

B. **Karl Josef Litschauer,** Maler in Düsseldorf, starb nach längeren Leiden den 8. August 1871. Als Sohn eines Beamten am 1. März 1830 in Wien geboren, erhielt er seine künstlerische Ausbildung auf der dortigen Akademie und im Atelier Waldmüller's und kam 1850 nach Düsseldorf, wo er sich dauernd niederließ. 1864 wurde er zum Mitgliede der königl. Akademie der bildenden Künste in Amsterdam ernannt und erhielt von derselben die große goldene Medaille. Seine vielen Bilder behandeln theils Scenen aus dem Leben der Jäger und Wildbiebe, der Falschmünzer, Alchymisten, Waffenschmiede, theils tragen sie einen mehr kriegerischen Charakter und bringen fliehende Mönche, Soldaten im Hinterhalt und ähnliche Gegenstände zur Anschauung. Nicht gerade von ungewöhnlicher Begabung zeugend, fanden sie doch durch lebendige Auffassung bei guter Zeichnung und Farbe in weitesten Kreisen beifällige Anerkennung und werden des Künstlers Namen in ehrenvollem Andenken erhalten.

— r **Friedrich Jakob Gsell,** der bekannte Wiener Kunstfreund und Galeriebesitzer, ist am 20. Sept. seinen langwierigen qualvollen Leiden im 60. Lebensjahre erlegen. Seine Sammlung auserlesener Gemälde steht unter den privaten Kunstschätzen der Hauptstadt in erster Reihe, wie sie denn auch Waagen einer eingehenden Besprechung gewürdigt hat. Der Verstorbene, der sich sein bedeutendes Vermögen im Wollhandel erworben, den er jedoch bereits seit Jahren nicht mehr betrieb, erstand nicht nur treffliche moderne Bilder (Danhauser, Waldmüller, Pettenkofen, Schmitson, Couture, Troyon, Decamps 2c.) sondern auch höchst werthvolle ältere Originale (Rembrandt, Hals, Ruysdael, Hobbema, Tizian 2c.). Gsell war ein geborener Straßburger und hatte in früheren Jahren oft die Absicht geäußert, seine Vaterstadt zum Erben einzusetzen. In neuerer Zeit hieß es wieder, er habe nicht nur alle seine Bilder, sondern auch sein gothisches Haus (Wien, Schmöllerlgasse 3) zu einer Stiftung vereint und der Gemeinde der Hauptstadt geschenkt. Wir werden sonach wohl in den nächsten Tagen erfahren, ob Wien ein nicht zu ersetzender Verlust oder ein wirklich seltener Gewinnst bevorsteht.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

* **Unter dem Titel „Ansichten vom Kriegsschauplatze"** hat Fr. Bruckmann in München ein Album mit 93 Bl. Photographien der Schlachtfelder, eroberten Festungen oder von den deutschen Truppen besetzten Orte Frankreichs herausgegeben, welche ein interessantes Gesammtbild der Bühne darstellen, auf der sich die Weltereignisse des letzten Jahres abgespielt haben. Die Reihenfolge beginnt mit Weißenburg und endigt mit Versailles. Wir vermissen die Schauplätze der Kämpfe an der Loire und um Belfort. Vielleicht werden sie später besonders erscheinen. Die Bilder zeichnen sich durch geschickte Wahl des Standpunktes und Schärfe der Aufnahme, sowie durch ihre geschmackvolle Appretirung innerhalb eines matt gedruckten, mit Kriegsemblemen verzierten Rahmens, vortheilhaft aus.

* **Unter dem Titel: „Photographische Resultate der archäologischen Expedition nach Aegypten"** veröffentlicht Dr. Johannes Dümichen in Berlin (bei G. P. Christmann daselbst) eine Sammlung von 73 photographischen Aufnahmen altägyptischer Denkmäler, welche der von demselben Autor vor zwei Jahren publicirten Inschriftensammlung zur Ergänzung dient. Ein ähnliches photographisches Album aus dem alten Nillande haben bereits Vicomte de Rouge und Vicomte de Banneville als Resultat ihrer 1864 ausgeführten Expedition herausgegeben. Die dort u. a. auch vertretenen Denkmälerstätten von Abydos, Edfu und Philae fehlen in der Dümichenschen Sammlung, welche dagegen die von Banneville nicht berücksichtigten Grabkammern von Sakkarah und die Räume des Tempels von Denbera, sowie überhaupt besonders schwierige Aufnahmen von Innenwänden ganz oder halbgeschlossener Räume vorzugsweise in Betracht zieht, so daß beide Werke sich gegenseitig zu Hilfe kommen. Den mit Unterstützung des Kaisers Wilhelm ausgeführten trefflichen Aufnahmen giebt Dümichen einen kurzen erläuternden Text bei, welcher sich nicht blos an die wenigen Vertreter altägyptischer Forschung, sondern an die weiteren Kreise des gebildeten Publikums wendet, denen Bereisung des Landes oder historisches Studium ein tieferes Interesse an den ältesten Zeugen menschlicher Kultur eingeflößt hat.

Die Doubletten der Kupferstichsammlung des kgl. Museums zu Berlin sollen in mehreren Versteigerungen dem öffentlichen Meistgebot ausgesetzt werden. Die erste Versteigerung dieser Art findet vom 30. October bis 9. November unter Leitung des Kunsthändlers Rud. Lepke statt. Der Katalog dieser ersten Abtheilung, welcher Rembrandt und seine Schule und die von Bartsch in Peintre-graveur beschriebenen Meister umfaßt, ist von J. E. Wessely trefflich redigirt und deutet schon durch seine splendide und geschmackvolle typographische Ausstattung an, daß es sich hier um größtentheils werthvolle Blätter in gesuchten Abdrucksgattungen handelt. Die Zahl der ausgebotenen Stiche, Radirungen und Holzschnitte beläuft sich auf 1949. (Vergl. das Inserat).

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Kölnische Kunstverein zählte nach dem jüngst vorgelegten Rechenschaftsbericht im Jahre 1870 2047 Aktionäre und 646 ausgestellte Kunstwerke. Verkauft wurden 134 derselben, welche einen Gesammtwerth von 24,486 Thalern repräsentirten. Die Bilanz pro 1870 stellt sich wie folgt: eingenommen wurden 45,473 Thlr. 28 Sgr. 9 Pfg., ausgegeben 34,177 Thlr. 8 Sgr. 3 Pfg. Es verbleibt mithin ein Ueberschuß von 11,296 Thlrn. 20 Sgr. 6 Pfg. — In diesem Jahre wird „Rothkäppchen", nach dem Gemälde von Bosch, gestochen von Fr. Dinger, im nächsten (1872) „Karl V. bei Fugger", nach Karl Becker's Bild gestochen von Fr. Zimmermann in München, als Nietenblatt zur Vertheilung kommen.

Vermischte Kunstnachrichten.

E. **Köln.** In der jüngsten Zeit sind aus dem Atelier des Professors Mohr außer einer Reihe von Heiligenfiguren am Südportal des Domes noch hervorgegangen: eine Madonna am Schäben'schen Hause, dem Dom gegenüber, die Standbilder des Aristoteles und Albertus Magnus an der Hauptfaçade des neuen Bibliothekgebäudes. Sämmtliche Skulpturen bekunden die hohe Meisterschaft des Künstlers.

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. September — October.

Evangelienbuch aus dem IX. Jahrhundert im Prager Domschatz Von Franz Bock. (Mit einer Tafel und einem Holzschnitte). — Die St. Egidius-Pfarrkirche zu Bartfeld in Ungarn. Von Victor Myskovszky. (Mit zwei Holzschnitten) — Dr. Otto Titan von Hefner. Von Dr. Ernst Edler von Hartmann-Franzenshuld. — Volksage und Kunstgeschichte. Von Albert Ilg. — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von B. Grueber. (Fortsetzung). (Mit 37 Holzschnitten). — Wanderungen durch Regensburg. (Fortsetzung). (Mit 6 Holzschnitten). — Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von Dr. K. Lind. (Mit 3 Holzschnitten). — Ein Halsschmuck aus Polens Vorzeit. Von Ed. Freih. v. Sacken. (Mit 1 Holzschnitt).

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von **C. Grumbach** in Leipzig.